

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

Laíza de Oliveira Rodrigues

Uma Sesta Tropical, de Manoel Santiago: um “quadro curioso” no meio artístico carioca dos anos 1920

Juiz de Fora

2023

Laíza de Oliveira Rodrigues

Uma Sesta Tropical, de Manoel Santiago: um “quadro curioso” no meio artístico carioca
dos anos 1920

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em História.
Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Orientador: Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Laíza de Oliveira.

Uma Sesta Tropical, de Manoel Santiago : um "quadro curioso" no meio artístico carioca dos anos 1920 / Laíza de Oliveira Rodrigues. -- 2023.

365 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2023.

1. Uma Sesta Tropical. 2. Manoel Santiago. 3. Exposição Geral de Belas Artes. 4. Recusas no Salão. 5. Moralidade. I. Costa Junior, Prof. Dr. Martinho Alves da, orient. II. Título.

Laíza de Oliveira Rodrigues

Uma Sesta Tropical, de Manoel Santiago: um “quadro curioso” no meio artístico carioca dos anos 1920

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovada em 1º de junho de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior
Unicamp



Documento assinado eletronicamente por **Martinho Alves da Costa Junior, Professor(a)**, em 04/06/2023, às 12:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Sidney Coli Junior, Usuário Externo**, em 05/06/2023, às 13:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maraliz de Castro Vieira Christo, Professor(a)**, em 06/06/2023, às 15:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.uffj.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1279804** e o código CRC **6A642034**.

AGRADECIMENTOS

“É certamente impossível estudar o passado sem a assistência de toda uma cadeia de intermediários”. À sentença, emprestada de Peter Burke (2017, p. 23) e dirigida, no sentido original, aos mediadores que viabilizam nosso acesso às fontes, na construção do conhecimento histórico, acrescento uma dimensão subjetiva, em homenagem àqueles a quem devo minha formação profissional e pessoal, embora certa de que palavras não bastam para expressar meu sincero e profundo agradecimento.

Ao orientador, o professor Martinho, sem o qual este trabalho não existiria, agradeço pelas oportunidades de desenvolvimento e pela generosidade com a qual me instruiu, desde a graduação, ampliando os horizontes do conhecimento intelectual – especialmente no que tange à literatura e à arte francesa. Agradeço imensamente pelo acolhimento da minha pesquisa; por confiar no meu processo de descoberta, mesmo quando a hesitação quase me paralisou; pelo olhar sensível diante das obras que tanto me inspira e pelo entusiasmo e segurança com os quais me ensinou a *ver*, mas, sobretudo, a *confiar no que vejo*.

À banca examinadora – e que banca! – agradeço pelo aceite e incentivo. Por poder contar com a contribuição de profissionais que tenho a felicidade e a honra de ter encontrado em minha trajetória acadêmica, como aluna e leitora, e aos quais também devo o aprendizado enquanto pesquisadora. Agradeço à professora Maraliz Christo, pelo exemplo profissional que me cativa desde a graduação; pelo trato criterioso com a pesquisa e a escrita, que tanto ensina; pelas sempre sábias observações e pelo olhar acurado, que muito contribuíram para os contornos que este trabalho assume. Ao professor Jorge Coli, agradeço as palavras inspiradoras e sóbrias que me conduziram ao campo da História da Arte; à sensibilidade dos apontamentos e sugestões, tão generosos com esta pesquisa, e com uma pertinência que foi definidora para os caminhos trilhados. Agradeço ainda à professora Renata Caetano e ao professor Arthur Valle, pelo apoio na concretização deste mestrado, como também pelas preciosas indicações e pelo trabalho e trajetória inspiradores.

Ao Programa de Pós-graduação em História, agradeço pela formação crítica, gratuita e de qualidade, reconhecimento que estendo ao Departamento de História e aos professores e professoras aos quais devo meus bons anos de estudo na Universidade Federal de Juiz de Fora. Além dos já mencionados, cito Alexandre Barata, Célia Borges, Hebe Mattos, Ludmilla Savry, Maria Fernanda Martins (*in memoriam*), Naiara Ribeiro e Silvana Barbosa. Nestes agradecimentos, incluo os coordenadores que estiveram à frente do PPGH/UFJF durante meu mestrado, os professores Fernando Perlatto, Rodrigo Christofolletti e Leandro Gonçalves, aos

quais agradeço a receptividade com relação à minha pesquisa e a solicitude perante as demandas discentes, postura continuada pela representante estudantil, Dalila Varela.

Do mesmo modo, minha gratidão à professora Fanny Lopes e ao professor Robert Wilkes e Felipe Corrêa, por me possibilitarem acompanhar virtualmente suas aulas ministradas na UNICAMP. Suas disciplinas enriqueceram minha formação intelectual e visual, contribuindo diretamente para algumas das soluções vislumbradas por esta dissertação.

Como não poderia deixar de ser, agradeço formalmente ao subsídio financeiro concedido pela agência de fomento FAPEMIG, sem a qual esta pesquisa simplesmente não persistiria. Anseio pelo dia em que esse auxílio, tão necessário, tornar-se-á uma realidade plena para aqueles que contribuem para o avanço do conhecimento científico brasileiro.

Agradeço também a receptividade que encontrei nas instituições pesquisadas, com equipes empenhadas em colaborar com a minha pesquisa, mesmo face às dificuldades enfrentadas nesses obscuros anos de pandemia. À equipe do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e da Fundação Biblioteca Nacional, aos nomes de Alex da Silveira, Mônica Velloso Azevedo e Henio Gomes. Do Museu Dom João VI, agradeço à Renata Carvalhaes e Izolda Armelau, à Jacilene Alves, do Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ e à Rosane Godoy, da Biblioteca de Obras Raras da mesma instituição. Por fim, do Museu Nacional de Belas Artes, meus agradecimentos à Cláudia Rocha, Cintya dos Santos Callado, Felipe Naus e Daniel Barreto, pela colaboração retomada ao longo dos anos e pela gentileza constante.

Cabe ainda menção obrigatória, neste espaço, aos membros do Laboratório de História da Arte da UFJF, pelos bons momentos partilhados entre grupos de estudos, seminários, minicursos e organização de eventos. Minha eterna gratidão pela acolhida do grupo desde a graduação, pelas generosas indicações, ajuda, livros emprestados, conversas, e pelo exemplo que encontro nessas pesquisadoras e pesquisadores, dentre os quais não poderia deixar de citar Bárbara Fernandes – a quem agradeço as palavras atenciosas e lúcidas, e a quem devo, aliás, excelentes traduções de resumos –, Caroline Alves e Valéria Fasolato, além de Brenda Martins, Thayná Silva, Paula Nathaiane, Aline Viana, Naiany Costa, Emilla Garcia e Rhuan Gomes (*in memoriam*).

Reservo um lugar especial para a querida Luisa Vianna, que me acolheu dentre muitas das minhas variáveis, sempre com uma postura solidária, um olhar cuidadoso no acompanhamento dessa dissertação e uma escuta verdadeiramente amiga. Ao amigo João Brancato, pela recepção atenciosa no LAHA, pelo modelo que muito me inspira e pelas palavras amáveis e de incentivo no decorrer de tantas e tantas conversas. Estendo esses agradecimentos aos queridos Samuel Mendes Vieira, Letícia Badan e Francislei Lima da Silva, pelas leituras

compartilhadas, delicadeza e encorajamento tão importantes.

Minha gratidão à Jéssica Costa, pela excelência na revisão desta dissertação, um trabalho árduo, mas decerto abrilhantado pela minúcia e dedicação dispendidos, proporcionando-me paz de espírito e confiança incomensuráveis. À Vânia de Sá Carvalho, minha psicanalista, pela escuta e reflexão proporcionadas, tão essenciais na difícil tarefa que é olharmos para nós mesmos.

Eu não poderia deixar de agradecer pelo ombro amigo, companheirismo e pelas palavras de encorajamento que nunca me faltaram ao lado de Emilly Bento, Gabriela Lima Vieitas, Lívia Marques, Iohana Naila e Thiago Ernando Leite, personagens queridos em minha vida e aos quais devo momentos preciosos. Agradeço também à Kathleen Maia, Raphael Santorio, Raphael Lago, Gabriel Ícaro, Israel Andrade, e às amigas volta-redondenses Lígia Puello, Gabriela Figueiredo, Amanda Cadinelli e Talita Ribeiro, por tornarem os dias menos solitários.

Meus agradecimentos a Angelo Constâncio, meu pai, pelo suporte financeiro; às minhas irmãs, Duda e Clarinha, nas quais encontro apoio e incentivo, como também à querida tia Célia e tio Adriano, que sempre me acolheram e confiaram na minha trajetória. Mistério algum representa reservar as palavras finais à minha mãe, Lúcia Helena de Oliveira, a quem sou eternamente grata pelo amparo, paciência, apoio incondicional, mas, sobretudo, por acreditar em mim, por mais obscuros que os anos dedicados à tela do computador, entre a escrita e as leituras prolongadas, pudessem ter parecido.

A você, querida mãe, dedico este trabalho!

RESUMO

Esta dissertação possui como objeto de estudo o quadro *Uma Sesta Tropical* (1925), de Manoel Santiago (1897-1987). Parte de uma coleção privada, a obra representa o encontro entre cinco figuras, algumas nuas e outras vestidas, no momento que sucede a refeição. Reprovada pelo júri de pintura da 32ª Exposição Geral de Belas Artes (1925), a tela vivenciou um período turbulento às vésperas da inauguração do evento, quando, dentre reconsiderações da comissão, foi-lhe secundada a recusa. Acompanhado pela imprensa, o episódio tornou-se pauta para personagens da crítica de arte, que questionaram a suposta imoralidade imputada à representação. Singulares em sua caracterização, tanto a obra quanto a recepção de sua recusa revelam a profundidade das sensibilidades contemporâneas a elas, questão também examinada neste trabalho. Assim, na análise conjunta que ganha forma na medida em que o trabalho avança, enfoca-se as particularidades do quadro e da trajetória de seu autor, movimento que fornece ferramentas para uma compreensão mais apurada da obra e das circunstâncias que decorreram da recusa. Ademais, este estudo busca reconhecer a tela a partir de alguns lugares de sentido.

Palavras-chave: *Uma Sesta Tropical*. Manoel Santiago. Exposição Geral de Belas Artes. Recusas no Salão. Moralidade.

ABSTRACT

This dissertation has as object of study the painting *Uma Sesta Tropical* (1925) by Manoel Santiago (1897-1987). The artwork is part of a private collection and represents the encounter between five figures, some naked and others dressed, in a time after a meal. Rejected by the Painting Jury of the 32nd General Exhibition of Fine Arts (1925), the canvas experienced a turbulent period on the eve of the event's opening when, among reconsiderations by the commission, it was rejected. Followed by the press, the episode became an agenda for art critics, who questioned the supposed immorality imputed into the representation. Unique in its characterization, both, the artwork, and the reception of its refusal, reveal the depth of the sensibilities contemporary to them, an issue also examined in this work. Thus, in the joint analysis that takes shape as the work progresses, the particularities of the painting and the trajectory of its author receive a focus, a movement that provides tools for a better understanding of the painting and of the circumstances that resulted from the refusal. Furthermore, this study seeks to recognize the canvas from some places of meaning.

Key-words: *Uma Sesta Tropical*. Manoel Santiago. General Exhibition of Fine Arts. Refusals at the Salon. Morality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	- <i>Uma Sesta Tropical</i> (1925), de Manoel Santiago.....	17
Figura 02	- <i>Uma Sesta Tropical</i> (1925), de Manoel Santiago.....	25
Figura 03	- <i>En la Terraza</i> ([1913?]), de Césareo Quirós.....	26
Figura 04	- <i>La table villageoise, Gerberoy</i> (1928), de Henri le Sidaner.....	26
Figura 05	- <i>Natureza-morta</i> (1868), de Agostinho José da Mota.....	28
Figura 06	- <i>Naturaleza en silencio</i> (1926), de Ernesto de la Cárcova.....	28
Figura 07	- <i>Mulher africana</i> (1641), de Albert Eckhout.....	29
Figura 08	- <i>Limpendo Metais</i> (1928), de Armando Vianna.....	29
Figura 09	- <i>Primavera</i> (1926), de Georgina de Albuquerque.....	31
Figura 10	- <i>A Moça do Chapéu Verde</i> (1922), de Túlio Mugnaini.....	31
Figura 11	- <i>Cabeça</i> (1907), de Lucílio de Albuquerque.....	31
Figura 12	- <i>La Naissance de Vénus</i> (1863), de Alexandre Cabanel.....	31
Figura 13	- <i>Vénus</i> , de Georg Papperitz.....	33
Figura 14	- <i>Madonna</i> (1894-1895), de Edvard Munch.....	33
Figura 15	- <i>Rest</i> (1879) (detalhe), de William Adolphe Bouguereau.....	34
Figura 16	- <i>Flor do Igarapé</i> (1925), de Manoel Santiago.....	35
Figura 17	- <i>Trianon</i> (1929), de Manoel Santiago.....	36
Figura 18	- <i>Holyday</i> (1876) (detalhe), de James Tissot.....	36
Figura 19	- <i>Marajoaras</i> (1927), de Manoel Santiago.....	37
Figura 20	- <i>Uma Sesta Tropical</i> (1925) (detalhe indicador), de Manoel Santiago.....	38
Figura 21	- <i>Connais-toi toi même</i> , mosaico romano antigo.....	38
Figura 22	- <i>La siesta en el jardin</i> (1904), de Joaquín Sorolla.....	39
Figura 23	- <i>La Siesta</i> (1911), de Joaquín Sorolla y Bastida.....	39
Figura 24	- <i>Desnudo</i> (1920), de Anselmo Miguel Nieto.....	41
Figura 25	- <i>Um casal de Artistas: os pintores Haydéa Lopes Santiago e Manoel Santiago, no seu “atelier”</i> (1925).....	44
Figura 26	- <i>Praia do Arpoador</i> (Rio) (1921), de Manoel Santiago.....	59
Figura 27	- <i>Pescador de Pérolas</i> (Fragmento de um quadro) (1923), de Manoel Santiago.....	83
Figura 28	- <i>Pequena Tapuya</i> (1923), de Manoel Santiago.....	83
Figura 29	- <i>Tapiina do Amazonas</i> (1924), de Manoel Santiago.....	92
Figura 30	- <i>Caipora</i> (lenda amazônica) (1923), de Manoel Santiago.....	92
Figura 31	- <i>Nu</i> (1924), de Manoel Santiago.....	94
Figura 32	- <i>Evocação</i> (1924), de Manoel Santiago.....	108
Figura 33	- <i>Caricatura de Manoel Santiago</i> (1921).....	111
Figura 34	- <i>Uma Sesta Tropical</i> (1925), de Manoel Santiago.....	113
Figura 35	- <i>O Atelier dos Artistas</i> (1925).....	130
Figura 36	- <i>O atelier dos artistas</i> (1928).....	131
Figura 37	- <i>Uma Sesta Tropical</i> (1925) (detalhe menino), de Manoel Santiago.....	142
Figura 38	- <i>Jeune homme nu chouché sur l’herbe</i> (1869-70), de Frédéric Bazille.....	143
Figura 39	- <i>Desnudo en la playa de Portici</i> (1874), de Mariano Fortuny y Marsal.....	143
Figura 40	- <i>Jeune baigneur endormi</i> (1862) de Jean-Jacques Henner.....	143
Figura 41	- <i>Flor do Igarapé</i> (1925), de Manoel Santiago.....	145
Figura 42	- <i>Gioventù</i> (1898), de Eliseu Visconti.....	148
Figura 43	- <i>Oréadas</i> (1899), de Eliseu Visconti.....	148
Figura 44	- <i>No verão ou As duas irmãs</i> (1894), de Eliseu Visconti.....	151
Figura 45	- <i>Chiquinho do Tico-Tico</i> (1915), de Maria Pardos.....	153
Figura 46	- <i>Nu de menino</i> (1889), de Baptista da Costa.....	155

Figura 47	-	<i>Nu feminino</i> ([entre 1890 e 1891?]), de Oscar Pereira da Silva.....	155
Figura 48	-	<i>Menino</i> (1925), de Alfredo Galvão.....	155
Figura 49	-	<i>Remorso</i> (1899), de Correia Lima.....	156
Figura 50	-	<i>Excelsior!</i> , de Benevenuto Berna.....	156
Figura 51	-	<i>Santo Estevão</i> (1879), de Rodolpho Bernardelli.....	157
Figura 52	-	<i>A dança ou Menino dançando</i> , de Giuseppe Renda.....	157
Figura 53	-	<i>A dança ou Menino dançando</i> , de Giuseppe Renda.....	157
Figura 54	-	<i>Nu de menina</i> , de Rodolpho Amoêdo.....	159
Figura 55	-	<i>Amor vitorioso</i> ([1601?]), de Caravaggio.....	161
Figura 56	-	<i>Hyacinthe blessé</i> (1817), de François-Joseph Bosio.....	161
Figura 57	-	<i>Virgem com flores</i> , de Daniel Seguers e Jan van Kessel the Elder.....	164
Figura 58	-	<i>Elevação da cruz em Porto Seguro</i> (1879) (detalhe), de Pedro Peres.....	164
Figura 59	-	<i>Alegoria às artes</i> (1855), de León Pallière.....	164
Figura 60	-	<i>Primeiro Pecado</i> , de Luiz Fernandes de Almeida Junior.....	166
Figura 61	-	<i>Leda e o Cisne</i> ([entre 1740 e 1760]), de Jean-Baptiste Marie Pierre.....	170
Figura 62	-	<i>Eva</i> , de Alexandre Jacques Chantron.....	170
Figura 63	-	<i>Pompeiana</i> (1876), de João Zeferino da Costa.....	171
Figura 64	-	<i>David e Abzag</i> (1879), de Pedro Américo.....	171
Figura 65	-	<i>Messalina</i> (entre 1878 e 1886), de Henrique Bernardelli.....	171
Figura 66	-	<i>Faceira</i> (1880), de Rodolpho Bernardelli.....	171
Figura 67	-	<i>Paraíba ou Alegoria ao Rio Paraíba do Sul</i> (1866), de Almeida Reis.....	171
Figura 68	-	<i>Escrava</i> (1920), de Antonino Mattos.....	172
Figura 69	-	<i>Paraíso restituído</i> (1911), de Lucílio de Albuquerque.....	172
Figura 70	-	<i>Reflexos</i> (1909), de Carlos Oswald.....	174
Figura 71	-	<i>Sono</i> (1910), de Lucílio de Albuquerque.....	174
Figura 72	-	<i>Menina e Moça</i> (1914), de Correia Lima.....	174
Figura 73	-	<i>Estudo de Mulher</i> (1884), de Rodolpho Amoêdo.....	174
Figura 74	-	<i>Dança Romana</i> , de Rodolpho Amoêdo.....	177
Figura 75	-	<i>Dança Grega</i> , de Rodolpho Amoêdo.....	177
Figura 76	-	<i>Dança Egípcia</i> , de Rodolpho Amoêdo.....	177
Figura 77	-	<i>Dança Judaica</i> , de Rodolpho Amoêdo.....	177
Figura 78	-	<i>La Maja Marquesa</i> (1915), Beltran Masses.....	178
Figura 79	-	<i>Inauguração do Salão dos Novos</i>	187
Figura 80	-	<i>Le Déjeuner sur l'herbe</i> (1863), de Édouard Manet.....	200
Figura 81	-	<i>Olympia</i> (1863), de Édouard Manet.....	202
Figura 82	-	<i>Rolla</i> (1878), de Henri Gervex.....	203
Figura 83	-	<i>Uma Sesta Tropical</i> (1925), de Manoel Santiago.....	206
Figura 84	-	<i>La Méridienne</i> (1889-1890), de Vincent Van Gogh.....	208
Figura 85	-	<i>A Sesta</i> (1900), de Antônio Parreiras.....	209
Figura 86	-	<i>A Sesta</i> ([entre 1898 e 1902]), de José Malhoa.....	209
Figura 87	-	<i>Group with Parasols</i> (1904), de John Singer Sargent.....	211
Figura 88	-	<i>La Siesta</i> (1865), de Prilidiando Pueyrredón.....	212
Figura 89	-	<i>Meio-Dia</i> (1927), de Roberto Rodrigues.....	214
Figura 90	-	<i>Uma Sesta Tropical</i> (1925), de Manoel Santiago.....	216
Figura 91	-	<i>Trio Fleuri</i> (1885), de Jan Toroop.....	216
Figura 92	-	<i>Chá da tarde em Niterói com vista para o Rio de Janeiro</i> , de Georgina de Albuquerque.....	218
Figura 93	-	<i>Cura de sol</i> (1919), de Eliseu Visconti.....	218
Figura 94	-	<i>Primavera em Flor</i> (1926), de Armando Vianna.....	218
Figura 95	-	<i>Carícia Materna</i> , de Pedro Bruno.....	220

Figura 96 -	<i>Mi mujer y mis hijos</i> , de Joaquín Sorolla.....	220
Figura 97 -	<i>A Carta</i> (1926), de Manoel Santiago.....	222
Figura 98 -	<i>Le Massage ou Scène de hammam</i> (1883), de Édouard Debat-Ponsan.....	225
Figura 99 -	<i>Un bain au sérail</i> (1849), de Théodore Chassériau.....	225
Figura 100 -	<i>L'heure du Gouter</i> (1914) de Virgílio Maurício.....	226
Figura 101 -	<i>Para Todos</i> – Edição de Natal.....	228
Figura 102 -	Publicidade Germania.....	228
Figura 103 -	<i>Limpendo Metais</i> (1923), de Armando Vianna.....	230
Figura 104 -	<i>Uma Sesta Tropical</i> (1925) (detalhe empregada doméstica), de Manoel Santiago.....	230
Figura 105 -	<i>Jovem com frutas</i> (1927), de Carlos Chambelland.....	230
Figura 106 -	<i>Uma Sesta Tropical</i> (1925), de Manoel Santiago.....	234
Figura 107 -	<i>Namorados</i> (1927), de Haydéa Lopes.....	234
Figura 108 -	<i>Harmonia Tropical</i> (1941), de Manoel Santiago.....	238
Figura 109 -	<i>Uma Sesta Tropical</i> (1925) (detalhe tríade), de Manoel Santiago.....	241
Figura 110 -	<i>La Fortune</i> (1901), de Luc Olivier Merson.....	242
Figura 111 -	<i>A Noite</i> (1927), de Oscar Pereira da Silva.....	242
Figura 112 -	<i>Les nymphes des bois découvrent Cupidon endormi</i> , de T. Frédéric Catchpole.....	244
Figura 113 -	<i>Coenus Flumen</i> (1889), de Paul Gervais.....	244
Figura 114 -	<i>Boemia</i> (1903), de Hélios Seelinger.....	245
Figura 115 -	Esquerda: <i>Boemia</i> (1903) (detalhe), de Hélios Seelinger; Direita: <i>Uma Sesta Tropical</i> (1925) (detalhe mulher sentada), de Manoel Santiago.....	246
Figura 116 -	<i>Joana D'Arc</i> (1883), de Pedro Américo.....	248
Figura 117 -	<i>La tentation de Saint Antoine</i> (1850-1855), de Théodore Chassériau.....	248
Figura 118 -	<i>Yara</i> (1925), de Manoel Santiago.....	249
Figura 119 -	<i>Nature morte avec l'Amour en plâtre</i> (c. 1895), de Paul Cézanne.....	251
Figura 120 -	<i>Portrait d'Aristide Maillol</i> (c. 1930), de Édouard Vuillard.....	251
Figura 121 -	<i>Flor Silvestre</i> (Salão de 1924), de Georgina de Albuquerque.....	257
Figura 122 -	<i>Primeiros Frutos</i> , de Lucílio de Albuquerque.....	257
Figura 123 -	<i>Bilac: À Imortalidade</i> (1924), de Lucílio de Albuquerque.....	259
Figura 124 -	<i>Mon rêve familier</i> (1927), de Maurício Wellisch.....	260
Figura 125 -	<i>Ânfora</i> (1920), de Augusto Bracet.....	260
Figura 126 -	<i>O Kosmo</i> (1919), de Manoel Santiago.....	265
Figura 127 -	<i>A Pureza</i> (1918), de Manoel Santiago.....	265
Figura 128 -	Esquerda: <i>Uma Sesta Tropical</i> (1925) (detalhe coloração); Direita: <i>O Kosmo</i> (1919), de Manoel Santiago.....	272
Figura 129 -	<i>Uma Sesta Tropical</i> (1925) (detalhe manto), de Manoel Santiago.....	273
Figura 130 -	<i>La Valse</i> (1889-1905), de Camille Claudel.....	273
Figura 131 -	<i>Isis</i> (c. 1895), de Georges Lacombe.....	274
Figura 132 -	<i>La Culla Tragica</i> (1910), de Giuseppe Amisani.....	274
Figura 133 -	<i>O Astral</i> (1922), de Manoel Santiago.....	277
Figura 134 -	<i>Uma Sesta Tropical</i> (1925) (detalhe tríade), de Manoel Santiago.....	277
Figura 135 -	<i>Uma Sesta Tropical</i> (1925) (detalhe plano superior), de Manoel Santiago.....	278
Figura 136 -	<i>Piedade</i> (1923), de Cornélio Penna.....	278
Figura 137 -	<i>Um casal de Artistas: os pintores Haydéa Lopes Santiago e Manoel Santiago, no seu "atelier"</i> (1925).....	292
Figura 138 -	<i>The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths</i> (1967), de Bruce Nauman.....	294

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	– 27ª Exposição Geral de Belas Artes (1920).....	64
Tabela 2	– 26ª Exposição Geral de Belas Artes (1919).....	65

LISTA DE SIGLAS

CSBA	Conselho Superior de Belas Artes
EGBA	Exposições Gerais de Belas Artes
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
HDB	Hemeroteca Digital Brasileira
IHGP	Instituto Histórico e Geográfico do Pará
MDJVI	Museu Dom João VI
MMP	Museu Mariano Procópio
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
SBBA	Sociedade Brasileira de Belas Artes
SPBA	Sociedade Propagadora de Belas Artes

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	ENTRE <i>UMA SESTA TROPICAL</i> E MANOEL SANTIAGO: CAMINHOS QUE CONDUZEM À OBRA	25
2.1	ANOS EM BELÉM DO PARÁ	46
2.2	UM PINTOR DE “GRANDES ÓCULOS” CHEGA À CAPITAL	52
2.2.1	Primeiros anos no Rio de Janeiro	57
2.2.2	Considerações sobre as recusas no Salão	63
2.2.3	Vislumbres na trajetória do artista	67
2.3	AMPLIAM-SE AS LENTES, EXPANDEM-SE OS CAMINHOS	69
2.3.1	O Salão da Primavera	69
2.3.2	Desdobramentos na experiência de Manoel Santiago	81
2.3.3	Sentidos esboçados para <i>Uma Sesta Tropical</i>	102
2.4	NOVAS LENTES PARA O AUTOR DA OBRA	105
3	RECUSA E FORTUNA CRÍTICA DE UM “QUADRO CURIOSO”	113
3.1	“É OU NÃO AMORAL?”	114
3.2	UMA RECUSA EM QUESTÃO OU A QUESTÃO DA RECUSA	125
3.3	DOS OLHARES LANÇADOS PELA CRÍTICA: ALGUMAS INQUIETAÇÕES ...	137
3.3.1	Notações sobre a recusa	138
3.3.2	Notações sobre a obra	140
3.4	RECEPÇÃO APÓS 1925	181
3.5	UMA OBRA SINGULAR	193
4	ALGUNS SENTIDOS PARA <i>UMA SESTA TROPICAL</i>	206
4.1	A HORA DA SESTA	207
4.2	UMA CENA DA VIDA COMUM	215
4.3	SOB A TÔNICA DA TROPICALIDADE	235
4.4	DIFERENTES CONTORNOS DA VISIBILIDADE	239
4.5	O INVISÍVEL COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO?	251
4.5.1	Prolegômenos para uma leitura amparada na sensibilidade teosófica	254
4.5.2	Pulsa a veia simbolista	255
4.5.3	Um pintor teosofista	263
4.6	<i>UMA SESTA TROPICAL</i> SOB NOVAS LENTES	270
4.7	CIRCUNSCREVENDO AUTOR E OBRA	281
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	295
	REFERÊNCIAS	300

APÊNDICE A – Caderno de imagens	332
ANEXO A – Documentos MNBA	359

1 INTRODUÇÃO

A dissertação que se inicia é produto do terreno vasto e fecundo que compreende uma formação em História. Constatação notória, sem dúvida, mas decerto uma resolução inesperada para mim que, em 2015, ao ingressar na Universidade Federal de Juiz de Fora interessada por sondar esse campo de estudo, me permitia, ocasionalmente, o flerte desprezencioso com o universo das belas-artes, imaginando a que caminhos teria ele me levado se tivesse sido o objeto da minha escolha. Os devaneios, por sinal, não duraram muito. Deixando-me conquistar pelas disciplinas cursadas e entusiasmada diante dos horizontes que se expandiam, minha curiosidade e interesse passaram a convergir para o interior de uma sala em território ainda inexplorado – o cobiçado terceiro andar do Instituto de Ciências Humanas – onde se encontra o Laboratório de História da Arte.

Por sorte, a oportunidade de aproximação se concretizou com a iniciação científica, na qual integrei, como voluntária, um projeto centrado nas representações do nu no Museu Mariano Procópio, orientada pelo professor Martinho Alves da Costa Junior. Criação do acaso, talvez, dentre as opções dispostas, escolhi me aprofundar no estudo sobre um belo quadro em que mulheres e crianças desfrutam de uma paisagem idílica: o *Trianon* (1929), de Manoel Santiago, ambos desconhecidos por meu olhar ingênuo. Da busca por encurtar as distâncias entre mim e esse novo mundo apresentado, surgiu o fascínio pela pesquisa, motivado pelo contato direto com a obra e com o conjunto documental, o que me auxiliou a compreendê-la na produção do pintor. Nesse desenrolar, os contornos da biografia santiagana ganhavam, gradativamente, um toque de vivacidade na querida seara de jornais disponibilizada pela Hemeroteca Digital Brasileira (HDB). Nesta, uma tal *Sesta Tropical*, reproduzida em microfilme, despontou, timidamente, como objeto da minha curiosidade, pela suposta polêmica que teria nuançado à trajetória do artista.

Em 2017, uma valiosa contribuição para a minha formação deu-se com o projeto de extensão do qual fui bolsista, intitulado “Do museu para a universidade, da universidade para o mundo: o acervo do museu Mariano Procópio em vídeo”. Coordenada pelas professoras Maraliz Christo e Alessandra Brum e pelo professor Martinho, a proposta objetiva uma produção audiovisual contemplando as obras presentes na instituição, divulgando-as e apontando caminhos na análise desses objetos. Direcionada pela professora Maraliz, conheci pesquisas desenvolvidas a partir desse surpreendente acervo, estudos que examinei visando a elaboração de roteiros, encantada pelas soluções textuais que conseguiam tornar inteligível aquele espaço abstrato que nos conecta à obra e às relações estabelecidas para assimilá-la.

Entre o estado de euforia diante de um mundo em fase de descoberta, que se permitia explorar com o auxílio de ferramentas próprias ao campo da História da Arte, do deslumbramento face ao poder de interrogar as fontes, como também do aprendizado decorrente do contato com professores e colegas da graduação e do laboratório, eis que, em 2018, aquela *Sesta Tropical* retornou, de modo imprevisto, ao foco da minha atenção, ganhando cores ao ser reproduzida como parte da coleção de um leilão promovido pela Casa Roberto Haddad, no Rio de Janeiro.

O catálogo digital me fornecia, gentilmente, informações antes ignoradas, como as dimensões e o suporte do quadro, um óleo sobre tela avaliado em 153 x 103 cm, possivelmente sem moldura. Além de identificá-lo como *Uma Sesta Tropical* – titulação corroborada pela ficha de inscrição da obra no Salão de 1925, o que veremos mais a fundo –, a fonte em questão sinalizava que, ao lado da assinatura do pintor, consta o ano de 1929, elemento que permanece inconclusivo dadas as condições de difícil leitura da datação na imagem fornecida pelo sítio eletrônico.

Embasada pela investigação empreendida durante a iniciação científica, eu sabia que aquela tela reservava uma história complexa e permeada pelas contendas do meio artístico carioca no início do século XX – afinal, era o que me diziam as páginas dos jornais. Mas, por razões que me intrigavam, os componentes de uma trajetória de grande interesse não compunham as breves informações sobre o quadro apresentadas no catálogo que a promovia.

Recusada, a princípio, pelo júri de pintura da 32ª Exposição Geral, *Uma Sesta Tropical* vivenciou um período obscuro até as vésperas da inauguração do evento, enquanto esteve sob a guarda da Escola Nacional de Belas Artes. Entre inconstâncias da comissão, que deliberou, posteriormente, pela ratificação de sua recusa, obra, autor e júri ocuparam as atenções de parte da imprensa, a qual, durante os meses de agosto e setembro, ocupou-se do caso, debatendo a deliberação oficial e a suposta imoralidade reconhecida na tela. Estreando no Salão dos Novos, em 1926, para além dessa recepção e das citações decorrentes de publicações em que a tela foi mencionada, até onde se sabe, ela se viu entre lembranças esporádicas e um embaraçoso silêncio, atenuado em 2018, quando, leiloadada, passou a incorporar uma coleção privada.

Dessa espécie de incômodo que germinava diante das ausências que acompanham a obra naquele catálogo, decidi então conhecê-la em suas minúcias, beneficiando-me da versão em cores que convidava o olhar, uma vez que não foi possível vê-la em sua presença física. Em se tratando, todavia, de uma reprodução, meu embate com o quadro não poderia delongar-se sobre determinadas características da fatura, do rumo traçado pelas pinceladas, nem mesmo sobre as possíveis marcas do tempo nele registradas – experiência que tanto me instigou durante as

visitas à reserva técnica do museu juizforano. O que eu não imaginava, entretanto, era o desafio que seria colocado a mim pela jovem nua de cabelos flamejantes em *Uma Sesta Tropical* (Figura 01) – figura que, serena, encarava-me com aqueles “olhos de desvendar” cantados por Alceu Valença, lembrando a Tirana (1981) cujo olhar apavora.

Figura 01 – *Uma Sesta Tropical* (1925), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de Leilão Roberto Haddad (2018).

Convidando-me a adentrar a composição, aqueles olhos me apresentavam uma reunião reservada ao desfrute da sesta, um espaço doméstico exterior, em que uma mulher negra, vestida, serve a mesa posta, separada fisicamente dos corpos brancos, posicionados do lado oposto da zona fronteira. Nesse espaço, outra figura vestida, portando um grande chapéu, conecta-se àquela que nos observa, descrevendo uma linha serpenteada que atravessa uma segunda jovem, inteiramente nua, que ajoelha sobre o chão, inclinando-se na direção de um menino, também nu, que começa a despertar.

Revelando profundidades sutis nas quais o olhar se demora, senti-me induzida a

acompanhar aquele caminho traçado entre as cinco figuras representadas – personagens estáticas e como que à espera de um clique fotográfico – mas que, salvo o rapaz deitado sobre o chão, não dormem, sugerindo que aquele momento destinado à sesta não seria plenamente coerente. Intrigada pela capacidade da composição de metamorfosear sentidos, conservando uma intenção oculta, escondida ante as aparências, fui, enfim, capturada: encarar o quadro como objeto de pesquisa tornou-se uma necessidade.

Parafrazeando a colocação feita por meu orientador, o professor Martinho Alves da Costa Junior (2013, p. 23), ao introduzir sua tese, e autorizando-me uma pequena adaptação, considero que é, de fato, “extremamente complexo imaginar” a dissertação “a partir de seu ponto original até a sua redação final”. De uma pesquisa que se iniciou na graduação, resultando em meu trabalho de conclusão de curso, mas que prosseguiu no mestrado, amadurecendo por meio dos dados coletados; da apuração sobre liames que conectavam obra e artista; além, é claro, do encorajamento e orientação que me acompanharam durante todo esse processo, alerto aos leitores que o trabalho aqui apresentado é devedor desse longo percurso ao lado de *Uma Sesta Tropical*.

Se, de início, buscava filtros que postergavam o enfrentamento da obra e de seus paradoxos, logo me vi contrariada pelos silêncios que assombram sua memória e, diante do inevitável, comprometi-me na procura por indícios que solucionassem o enigma do quadro. Menos pretensiosa em minhas ambições no presente, reconheço, nos caminhos trilhados, sintomas que configuram minha relação pessoal com a tela. Conforme alerta Etienne Samain (2018, p. 16): “[...] As imagens pensam e nos fazem pensar, além de elas moldarem o nosso próprio olhar. Somos assim ‘observadores’ condicionados tanto pelos nossos modos de ver como pela peculiaridade com que as imagens olham para nós”.

A proposta para esta dissertação parte, portanto, da inquietação despertada pela obra e pelas circunstâncias que determinaram sua recusa. Do estranhamento que ainda acompanha minha relação com o objeto de pesquisa e que conduz o percurso trilhado para melhor compreendê-lo. Dessa resolução, recorro a uma observação feita, durante o exame de qualificação, pela professora Maraliz, que de modo certo aludiu aos três “*is*” que orientam essa pesquisa, de fato movida pela *intuição*, pelos *indícios*, e pela busca por uma *intencionalidade*. Nesse movimento, foram tantas as leituras, aprendizados, trocas e até mesmo inquietações compartilhadas com colegas e com os professores do laboratório e das disciplinas cursadas, contribuições tão plurais e impressindíveis para a conformação final dessa dissertação, que, recuperando a afirmação do querido amigo João Brancato (2018, p. 18), em seu próprio trabalho, “seria injusto prosseguir na primeira pessoa do singular”.

Portanto, da atração provocada pela interação silenciosa e cúmplice, encadeada pelas personagens no quadro, buscamos uma estrutura que dissolvesse alguns dos nós fortalecidos em *Uma Sesta Tropical*. Caminharemos pelo espaço intuitivo daquela que se apresenta como uma tela singular, tanto pelo caráter invulgar da composição quanto pela recepção que experienciou ao ser introduzida no ambiente artístico carioca. Por isso, pensamos essa dissertação como um conjunto orgânico, cujo núcleo gravitacional consiste, naturalmente, na tela, a partir da qual orbitam elementos que a circunscrevem contextualmente.

Segmentando o trabalho em três eixos principais, cada seção demandou-nos um procedimento específico diante da natureza das fontes e dos diálogos propostos, movimento concatenado a partir da interação constante entre a documentação mobilizada e as imagens contempladas. Na seção que abre esse trabalho, propomos um duplo movimento. Ocupar-nos-emos, primeiramente, de um olhar franco e direto para *Uma Sesta Tropical*, interessados em uma descrição justa daquilo que a tela nos mostra, ou seja, na difícil tarefa de nomear “tudo que se lê no visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11).

Esse embate com a obra assume uma posição de referência para a dissertação como um todo, pois norteia as relações que serão construídas com as fontes, complexificando nossa interpretação da tela por meio de comparações e dos sentidos inferidos. A reprodução de um registro de ateliê no qual obra e autor se encontram será peça-chave para que avancemos em nossa proposta, objetivando maior familiaridade com as possíveis intencionalidades de Manoel Santiago. Entendendo que “a intenção não é um estado de espírito constituído, mas uma relação entre objeto e suas circunstâncias” (BAXANDALL, 2006, p. 81), atentaremos às orientações do pintor no meio carioca, considerando que, a partir das elaborações do autor, desvendam-se bases pertinentes para uma melhor compreensão da representação.

O caminho privilegiado justifica-se, igualmente, pelo caráter de nossa pesquisa, que se ocupa de um período da trajetória santiagana ainda pouco aprofundado pela historiografia. Frequentemente lembrado pela formação acadêmica decorrente dos anos de aprendizado na ENBA; pelo Prêmio de Viagem, conquistado no Salão de 1927; e pela posterior atuação como professor no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro e no Núcleo Bernardelli – além dos anos de trabalho no Ministério da Fazenda, resultantes de uma formação paralela em Direito –, o pintor manauense também foi comumente resgatado, por aqueles que se dedicaram à sua biografia, pelas três fases que caracterizariam sua produção. A referência se origina de um breve ensaio de junho de 1958, em que Quirino Campofiorito apreciou a exposição que uniu as telas de Manoel e sua companheira, Haydéa Lopes. Assim o crítico sintetizou a obra santiagana:

Quanto a Manoel Santiago, temos a apontar três fases distintas na sua obra, desde que estreou no Salão Nacional em 1920. Primeiro foi o interesse pelos temas indígenas e teosóficos, do que se faz pioneiro entre nós, se consideramos esses assuntos sob o tratamento artístico liberto dos preconceitos acadêmicos, que apenas lhe emprestavam curiosidade documental. Ao contrário disto, Manoel Santiago vai à sustentação do tema com uma preocupação apreciável de sentimento pictórico. A segunda fase desenvolve-se em seguida, à volta da Europa, em 1932, depois de um estágio em Paris de cinco anos, como detentor do Prêmio de Viagem do Salão Nacional. Passa então o nosso bravo pintor a exercer benéfica e necessária influência sobre a geração que se iniciava nas lides artísticas. Os jovens, descrentes de cediças fórmulas acadêmicas, reúnem-se em torno de Manoel Santiago, e logo surge um salutar aspecto para a nossa pintura. É o momento em que de maneira decidida, as artes plásticas no país soltam-se para a liberdade de criação. Manoel Santiago atira-se com decisão contra o mau gosto pictórico imperante, os vícios e uma pintura sem emoção, que ficava entre o mecânico naturalismo dos paisagistas e as soluções escolares dos figuristas. [...]. Presentemente Manoel Santiago delinea a terceira etapa de sua obra. A exposição que vem de realizar juntamente com sua esposa, revela todo um desejo novo na produção de ambos. A exaltação da cor luminosa e da generosa matéria pictórica, não é esquecida por Manoel (CAMPOFIORITO, 1958, p. 24).

Sintomáticos de um olhar marcado pelas “tirantias dos gostos e critérios” tão caras à modernidade, inquisidora das práticas acadêmicas e razão do descaso que condenou tantas obras ao esquecimento (COLI, 2002, p. [3]), os comentários de Campofiorito nos auxiliam, por situar a narrativa que predominou a respeito da arte de Santiago na historiografia da segunda metade do século XX, não escapando a uma revisão crítica posterior. Recuperada por trabalhos de extrema relevância para o conhecimento dessa produção artística, assinados por autores como Altamir de Oliveira (1975) e Flávio Aquino (1986) – figuras que caminharão conosco ao longo desta dissertação –, a formulação do crítico parece-nos paradigmática para as leituras subsequentes, centradas, sobretudo, nas duas fases finais de sua produção, prestigiadas pelo avanço gradativo em direção à “exaltação da cor luminosa e da generosa matéria pictórica” (CAMPOFIORITO, 1958, p. 24).

Criação dos anos 1920, período que corresponderia à primeira fase mencionada, *Uma Sesta Tropical* surge precisamente quando a arte de Manoel é descrita como “ainda titubeante” por seus “tons sombrios” e anedotismos (AQUINO, 1986, p. 32, 35), momento sobre o qual nos debruçaremos. Localizando nossas questões na tendência do artista pelos “temas indígenas e teosóficos” (CAMPOFIORITO, 1958, p. 24), esbarramos em um ponto de interesse sobre sua pintura, lembrada por José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 462) por revestir-se “sempre, de grande tipicidade”. Na seara dos trabalhos recentes que tangenciam essa inclinação pessoal do artista na construção de um olhar para a temática amazônica – pulsante desde os anos que viveu

com a família em Belém do Pará, mas enfatizada após a conquista do Prêmio de Viagem com o quadro *Marajoaras* –, o professor Aldrin Moura de Figueiredo e o pesquisador João Augusto da Silva Neto¹, são, decerto, referências incontornáveis, representando um importante ponto de partida para que nos aproximássemos das primeiras investidas de Santiago nas belas-artes, tanto em solo paraense quanto carioca.

Ainda assim, por mais afinada que seja à uma narrativa cara à brasilidade, não poderíamos deixar de notar que, ao que parece, *Uma Sesta Tropical* coloca-se à margem do discurso evocado, representando, supostamente, uma cena de recreação burguesa. Ao desviar-se, a princípio, das tais propensões aos temas indígenas e espiritualistas, essa primeira fase passou a exigir uma análise microscópica – aprofundamento que, de modo algum, tencionou um olhar decisivo sobre esses primeiros passos na biografia do pintor, mas sim, um exame abrangente para que fossem tecidas relações que despontam da tela e de sua recepção.

Cientes de que “com documentação suficiente, podemos detectar padrões de pensamento e ação” (DARNTON, 2016, p. 8), visamos uma compreensão apurada desse momento da vida do artista, tangenciando as sensibilidades do passado e mergulhando na cultura de época. Esse empreendimento pôde ser alcançado no contato com bibliografia, com a biografia romanceada sobre o pintor, escrita por Chermont de Britto (1980) – com a qual por vezes flertamos – e, sobretudo, com a esfera documental coletada, balizada entre os arquivos de instituições públicas e periódicos.

Assim, vislumbramos os rumos trilhados pelo jovem pintor ao chegar ao Rio de Janeiro, movimento traçado em diálogo com sua experiência no contexto paraense do início do século. A pesquisa estende-se na análise das estratégias do recém-chegado à capital, abrangendo as relações que Santiago estabeleceu com o ambiente de formação artística e com o circuito expositivo ao qual destinou *Uma Sesta Tropical*, considerando, igualmente, sua recepção dentro desse sistema e as redes de sociabilidade que inseriu. Atentos ao momento de críticas à oficialidade que ocupou os jornais, centramo-nos nos percalços vivenciados por artistas iniciantes com as recusas no Salão, o que nos permite averiguar, de maneira mais adequada, o afastamento da tela em 1925, como também a polêmica em que esteve envolvida.

Como desdobramento desse contexto, enfocamos a participação do pintor manauense no Salão da Primavera, mostra independente em que atuou como expositor e membro da organização, em 1923 e 1925, até onde sabemos. Compõe essa análise um exame crítico a

¹ Dentre os trabalhos publicados, ver: SILVA NETO; FIGUEIREDO, 2012; SILVA NETO, 2012; 2013; 2014; 2018.

respeito da natureza dos discursos concernentes à motivação da proposta primaveril, como também dos direcionamentos de Manoel Santiago nos anos que seguiram à sua estreia naquele espaço. Esse exercício aproxima-nos de nosso objeto de estudo, na medida em que nos permite esquadriñar o universo compositivo elaborado pelo pintor nos Salões subsequentes e o perfil místico de artista que ele começou a esboçar na imprensa.

Familiarizados com as peculiaridades de *Uma Sesta Tropical* e com o percurso trilhado pelo autor até as vésperas das inscrições no Salão de 1925, prosseguimos para a terceira seção, momento em que é resgatada a história da obra, abrangendo sua fortuna crítica e as implicações nela compreendidas. Em um fragmento do livro “História da Arte Brasileira”, Pietro Maria Bardi (1975, p. 209) refere-se a Manoel Santiago como o “autor de cenas sensualmente tropicais que proporcionaram reações até da parte de Rodolpho Amoêdo”. Referência ao caso que maculou a trajetória de nosso objeto de pesquisa, a fala do crítico articula alguns dos elementos incrustrados à narrativa sobre a recusa da tela, um episódio complexo, sobre o qual qualquer afirmação concreta demanda certa cautela.

Interessando-nos pelos pormenores que caracterizaram o evento e conscientes de que o “passado não está lá, à espera de resgate e reconstituição certos” (VELLOSO, 2015, p. 129), propomos tornar inteligível o processo de afastamento do quadro, que ganha forma a partir da vasta documentação acessada. Nesse sentido, percorremos as atas do júri de pintura, do Conselho Superior de Belas Artes, algumas páginas avulsas da ENBA, além de boatos encontrados nos jornais da época.

Em seguida, aprofundamo-nos na recepção que transcorreu a recusa do quadro e que, de modo inusitado, conquistou a atenção de alguns periódicos, comumente voltados para a inauguração da mostra e dos trabalhos expostos. Resguardada da acusação de amoralidade imposta pelo júri, *Uma Sesta Tropical* protagonizou a fala de personagens da crítica, figuras empenhadas em refutar as supostas premissas da comissão no julgamento – premissas essas que escapam à documentação reunida.

Desse fato, confrontamos os argumentos mobilizados em uma defesa irrestrita da obra, questionando em que medida estes se sustentam diante das especificidades da composição. Comparamos *Uma Sesta Tropical* com um vasto repertório imagético, compreendendo tanto representações da nudez em corpos infantis quanto adultos, mas privilegiando, neste último caso, as referências articuladas pela própria crítica de arte. O exercício nos reportará às aparentes discrepâncias da composição ante a sensibilidade moral compartilhada no espaço do Salão, permitindo-nos reconhecer um possível lugar de alteridade conservado na obra.

Estendemo-nos, por fim, sobre as feições que o quadro assume ao ser exposto em 1926

e nas raras apreciações posteriores, reconhecendo, no protagonismo conferido à recusa, o desdobramento de uma força iniciada com a polémica instaurada, muito embora pouco da tela sobreviva nesse processo. Ao combinarmos os percursos trilhados nesta e na segunda seção, como descobertas da pesquisa, justificaremos um lugar de singularidade que caracteriza a história de *Uma Sesta Tropical*, identificando, no processo que transcorreu à sua recusa, um episódio sintomático. Intrigados pelas eventuais intenções de Santiago nesse decurso e pelas controversas escolhas que assumiu ao conceber o quadro, apoiamo-nos no caminho trilhado para prosseguir na investigação dos sentidos que a composição emana.

Tencionando adentrar os espaços nebulosos em *Uma Sesta Tropical* na procura pelo suposto fundamento que nela se oculta, em nossa quarta seção, buscamos entender o que a tela propõe, resgatando as narrativas despertadas com a descrição da obra que inaugura este trabalho. Permitindo-nos “uma forma de compreensão silenciosa da relação entre imagens” (COLI, 2010, p. 268), o exercício comparativo possibilita-nos traduzir os silêncios que conectam *Uma Sesta Tropical* a um amplo repertório, o qual, por sua vez, funcionará como pista no processo de aproximação com a obra.

Conforme explicita Marc Bayard (2007, p. 15, tradução nossa), o procedimento requer que delimitemos nossas escolhas “no espaço e no tempo”, determinando os elementos que “constituirão a base da comparação”, o que nos encaminha a temas que dialogam diretamente com o quadro. Em síntese, centramo-nos nas duas vertentes que se insinuam na composição: uma representação da hora da sesta, que insere a banalidade cotidiana, ao mesmo tempo em que flerta com o domínio metafísico que, por diferentes prismas, transcende o mundo que conhecemos.

Confrontando o caráter inverossímil da tela, uma última hipótese nos permite interpretar *Uma Sesta Tropical* a partir de um sentido provável. Atentando a uma sugestão lançada pela crítica, é por meio da linguagem teosófica que uma possível via de compreensão sobre a obra aflora, o que nos endereçará às relações que a doutrina estabelece com a corrente simbolista, desvio necessário para que nos aprofundemos das pulsões compartilhadas no ambiente das belas-artes desse início de século. Interpretada à luz da literatura teosófica, da linguagem simbolista, bem como dos diálogos que estabelecemos com uma “visualidade santiagana”, *Uma Sesta Tropical* assumirá, enfim, novos contornos, leitura que nos possibilita avançar no jogo interpretativo, mas que não ignora suas limitações.

Por fim, esperamos responder à questão que se coloca quando encaramos as contradições de uma tela que se fortalece em sua singularidade, ao mesmo tempo em que diz de um artista que esperava ser bem acolhido no Salão, caminho esboçado a partir das relações

que autor e obra estabelecem com o contexto inserido.

A fim de concluirmos essa introdução, ressaltamos algumas especificidades de nossa abordagem no que diz respeito às fontes mobilizadas. O trabalho transita por diferentes instâncias e estende-se sobre documentos de naturezas diversas, organizando-se a partir de estilhaços; ondas que se revelaram na medida em que a pesquisa se manteve em movimento – o que, decerto, confere-lhe o caráter de uma síntese possível diante do que foi localizado nos arquivos. Ganhando forma a partir dos horizontes apontados pela seara dos jornais e revistas, esta dissertação é devedora das soluções possibilitadas pela HDB², um repositório de acesso livre, gratuito e apurado, que nos permitiu transitar livremente pelos periódicos catalogados.

A partir do material selecionado, fontes inéditas, em alguns casos, decidimo-nos pela atualização da grafia, visando uma maior padronização nas transcrições. Com relação à documentação disponibilizada pela Museu Nacional de Belas Artes, organizamos um anexo, ao final do trabalho, espaço em que reproduzimos os principais registros implicados no processo de recusa do nosso objeto de estudo.

No tocante às imagens aqui reunidas, cumpre esclarecer, previamente, que optamos por iniciar cada seção com uma reprodução de *Uma Sesta Tropical*, visando facilitar o acesso à obra, a qual também se manifesta ao longo do texto, entre recortes e aproximações comparativas que objetivam acentuar detalhes da representação. Paralelamente, elaboramos um caderno de imagens (Apêndice A), instância reservada ao registro de determinados detalhes da composição, bem como às obras que afloram em nossa argumentação e que nos permitem ampliar o campo de referências, mas que não são objeto de uma análise aprofundada.

A seara dos periódicos permitiu-nos conhecer diversos trabalhos apresentados nos Salões de Belas Artes, obras que reproduzimos na variante monocromática, quando não encontradas em versões mais adequadas. Centrando na produção de Manoel Santiago ao longo dos anos 1920, esforçamo-nos por localizar telas de sua autoria que circularam no meio expositivo, exercício, em parte, facilitado pelo acesso que tivemos ao catálogo do primeiro Salão da Primavera, mas que, certamente, poderá ser ampliado em pesquisas futuras, atentas ao material advindo de coleções privadas que vem despontando em leilões.

² Para mais informações a respeito dessa importante ferramenta para historiadores, ver: BRASIL; NASCIMENTO, 2020.

2 ENTRE *UMA SESTA TROPICAL* E MANOEL SANTIAGO: CAMINHOS QUE CONDUZEM À OBRA

Figura 02 – *Uma Sesta Tropical* (1925), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de Leilão Roberto Haddad (2018).

Diante da reprodução de *Uma Sesta Tropical* (Figura 02), ou apenas *Sesta Tropical* – como foi, correntemente, denominada – chama a atenção, de imediato, o protagonismo do colorido, que presente tanto nos corpos das cinco personagens reunidas, quanto na abundante vegetação que abriga o cenário, tece um percurso para o nosso olhar, convida à observação.

Sem demora, complexificam-se os termos que configuram nossa relação com a imagem. No movimento de apreciação da pintura, nos tornamos conscientes de que também somos observados e incorporados pelo olhar que parte da obra, lançado pela peculiar figura de cabelos incendiados, a interromper a espontaneidade partilhada em cena. Esquivando, momentaneamente, ao seu exame inquisidor, caminhamos por esse espaço, adentramos a composição.

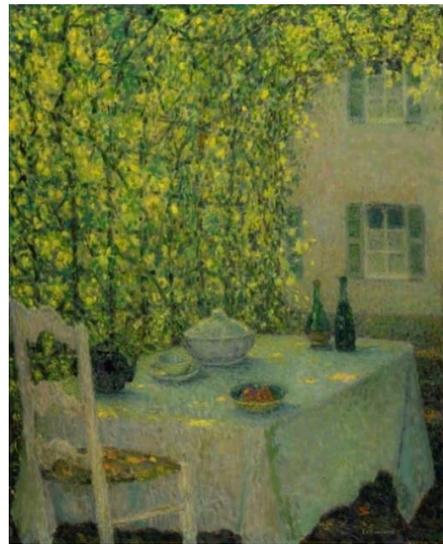
A cena se desenrola entre as delimitações de um espaço ensolarado, semelhante a um quintal, visto em perspectiva, que divide a composição em dois espaços distintos. Do lado de fora e em último plano, separado pelo parapeito que circunscribe o pátio, ergue-se um caramanchão, sobre o qual ramifica a vasta folhagem que abrange toda a parte superior do quadro, um fundo difuso em cores que concentra a silhueta das personagens posicionadas mais à frente e atenua a incidência solar.

Figura 03 - *En la Terraza* ([1913?]), de Césareo Quirós.



Fonte: Zaldívar (1998, p. 71).

Figura 04 - *La table villageoise*, Gerberoy (1928), de Henri le Sidaner



Fonte: Catálogo... (2017).

À primeira vista, saltam aos olhos as diferentes tonalidades de verde atribuídas à vegetação que se suspende sobre a estrutura, cintilando a luminosidade que emana de cima e que, mesclando-se a tons mais claros de azul, carmim e branco, se dissolve no horizonte. Enunciação de um cenário familiar ao lazer burguês, esse tipo de representação também tornou-se pretexto na obra de pintores como Auguste Renoir, como em *Sous la tonnelle* (1875) (Fig. ci-01), na de Cesáreo de Quirós, *En la Terraza* [1913?] (Figura 03), e de Henri le Sidaner, como na tela *La table villageoise* (1928) (Figura 04). Nessas obras, assim como na de Manoel

Santiago, a interação cromática parece formar um mesmo organismo: a complexidade da incidência da luz que avança a partir de um meio externo gerencia as tonalidades que visualizamos no espaço interior – contaminando a mesa posta, a folhagem, os tecidos e os corpos, quando presentes – e preponderando como interesse pictórico.

Afixada ao espaço externo, uma mulher negra traz, em uma bandeja, um bule e uma xícara de chá, que ampara sobre a zona fronteira da área externa. Quase como um busto, a personagem serve à mesa, alheia à ociosidade que anima o conjunto aglomerado na parte interna. Entrepondo o frêmito da folhagem pincelada à sua volta, seu corpo reverbera a variedade de matizes coloridos (Fig. ci-02), acentuados pelos diferentes tons de marrom que dão densidade à sua pele e que contrastam à cor branca de seu vestido rendado e ao brilho lumionoso que reflete sobre seu rosto e braço esquerdo. Ela possui cabelos curtos e escuros, nos quais observamos suaves notas multicolores. Porta um delicado colar, próximo ao pescoço, além de um fio de contas mais alongado, colorido de vermelho, preto e, talvez, branco. Sua expressão, que não se distingue facilmente, transparece um olhar um tanto hermético, que pensamos repousar sobre a personagem de chapéu posicionada à sua frente.

Logo abaixo dela, uma mesa posta anuncia a farta refeição. Entre os frutos tropicais arranjados sobre a toalha, encontramos a variedade comumente prestigiada na natureza-morta brasileira, aqui composta por bananas, laranjas e um proeminente mamão, cortado, que também em Agostinho José da Mota convergiu na caracterização de uma tipicidade nacional (Figura 05). Da plena interação cromática, perceptiva através da coloração predominantemente alaranjada desses frutos e os verdes da vegetação que encerram a cena como um todo, é possível pensar o conjunto que se encontra sobre a mesa como uma espécie de continuidade do estado natural, embora inteiramente incorporado ao cotidiano doméstico.³

Ao lado de uma pequena taça de licor, algumas flores e vasilhames, esses alimentos, desordenadamente dispostos sobre a toalha e disponíveis para a consumação, integram-se à cena como exaltação da abundância nos trópicos, abordagem que muito difere, por exemplo, da sobriedade percebida no quadro *Naturaleza en silencio* (1926) (Figura 06), do pintor argentino Ernesto de la Cárcova, na qual um princípio ordenador prevalece sobre a mesa guarneçada.⁴

³ Essa colocação decorre das considerações de Meyer Schapiro (2010, p. 66, 67) a respeito das naturezas-mortas de Cézanne, compreendidas como elementos suspensos “entre a natureza e a utilidade”, lugares de contemplação, não integrados à vida humana.

⁴ Sobre essa maneira pronunciada de representar os frutos tropicais, são evidentes as afinidades que aproximam as escolhas de Manoel Santiago ao elogio da fartura verificada na série de naturezas-mortas realizadas por Albert Eckhout no século XVII, das quais citamos *Natureza-morta com bananas e goiabas* (1640) (Fig. ci-03) e *Natureza-morta com melancia, abacaxi e outras frutas* (1640) (Fig. ci-04).

Figura 05 - *Natureza-morta* (1868), de Agostinho José da Mota



Fonte: Enciclopédia... (2022).

Figura 06 - *Naturaleza en silencio* (1926), de Ernesto de la Cárcova



Fonte: Museo Nacional De Bellas Artes (2022).

Poderíamos nos estender sobre esse ponto e argumentar que também como parte de uma tipologia local se enquadraria a representação da mulher negra, que em *Uma Sesta Tropical* interpõe-se entre as duas faces de um meio orgânico, como uma espécie de mediadora. Abordagem recorrente na pintura do período colonial, o corpo negro, especialmente o da mulher, esteve entrelaçado ao espaço natural quando modelo para práticas representativas, que conferiam-lhe contornos de continuidade quase imediata da natureza – configurações que tangenciamos diante da emblemática *Mulher africana* (1641), de Albert Eckhout (Figura 07), na qual a monumentalidade da figura reverbera, de alguma forma, a imponência e fertilidade do entorno em que se encontra e que anuncia com suas duas mãos. Uma tela onde a “ênfase da sexualidade, na fecundidade e na prosperidade é valorizada pelo cesto com feitiço de cornucópia, que transborda de frutos tropicais”, como descreveu Rebecca Parker Brienen (2010, p. 97), em seu estudo sobre a obra do artista, e que se faz igualmente acentuada pela figura da criança nua que a mulher traz consigo, como progenitura.

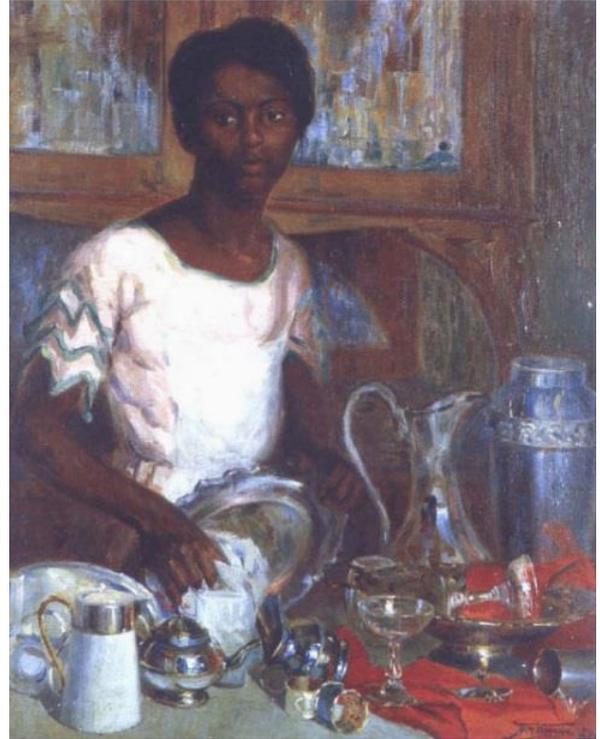
Reconhecida “quase como paisagem” no início da pintura oitocentista e ocupando, no “espaço visual” do final do século, um lugar definido “entre o desprezo e o desejo”, “o centro e fundo” (LIMA, 2008, recurso online), a representação da presença negra tornou-se mais integrada à sociedade brasileira em sua fase republicana, quando adquiriu novos contornos dentro do imaginário da cultura nacional. Intimamente associada “ao processo de modernização artística”, ela aparece na pintura como tipo social, frequentemente vinculada ao universo do trabalho – espaço no qual a representação de mulheres se destaca – e, sobretudo, anônima (CONDURU, 2013, p. 301-308; AMANCIO, 2013, p. 8).

Figura 07 - *Mulher africana* (1641), de Albert Eckhout



Fonte: Museu Nacional da Dinamarca (2022).

Figura 08 - *Limpendo Metais* (1928), de Armando Vianna



Fonte: Museu Mariano Procópio (2022a).

Dialogando, seguramente, com uma linguagem tipológica ao inserir a personagem negra como empregada doméstica em sua ambientação nos trópicos, é possível localizar contextualmente a escolhas de Manoel Santiago e compreender nesse retrato uma representação consoante à outras obras da mesma época, como *Limpendo Metais* (1928), de Armando Vianna (Figura 08) – temática que teremos oportunidade de retomar com maior aprofundamento. Ainda assim, poderíamos enfatizar que, como demonstra Maraliz Christo (2009, recurso online), se a mencionada obra de Vianna autoriza o debate acerca da intenção do artista em exprimir a individualidade da personagem negra representada, que “se aliena contra seu entorno” e desvia sua atenção do trabalho, cumpre apontar que percebemos em Manoel Santiago um movimento semelhante.

Figura tensa e autônoma, que carrega em si os traços de uma presença religiosa, a empregada que observamos em *Uma Sesta Tropical* permite reconhecermos a “dimensão abstrata dos sujeitos”, que de acordo com Renata Bittencourt (2006, p. 88), “resulta em uma concepção do corpo retratado como ponto de interseção da vida e do pensamento”. Essa interpretação, como é de nosso interesse ressaltar, afasta a leitura de uma personagem esvaziada

de experiências individuais.⁵

Acompanhando a trajetória linear traçada pelo parapeito, é o olhar da trabalhadora doméstica que, como interpretamos a partir da reprodução, nos encaminha para uma segunda personagem no quadro, que assim como ela, assume sua forma entre a dinamicidade de verdes e azuis que estão ao fundo, tocada pela folhagem da parte posterior. Posicionada na área interna do pátio e de pé, essa figura repousa o braço esquerdo sobre a estrutura, enquanto toca, com a mão direita, a mulher nua que se encontra à sua frente, próxima ao seu colo. Ela ostenta um grande chapéu de palha aureolado, que a protege da obstinada luminosidade dos trópicos, e veste uma leve camisa branca de botão, ligeiramente translúcida, que colore-se em uma infinidade de tons (Fig. ci-05). A respeito dessa figura, caberiam algumas considerações.

Uma certa ambiguidade na maneira como foi representada nos demanda hesitar diante de qualquer atribuição de gênero assertiva. Por um lado, a personagem branca desfruta o momento da sesta desprovida dos tradicionais índices de feminilidade, notórios em representações de ambientação semelhante e que nas pinturas de Georgina de Albuquerque encontram um prodigioso exemplo, precisamente por indicarem uma “homogeneização do tipo feminino” (ALVES, C., 2019, p. 136). Apesar do delicado gesto com o qual se ampara sobre o parapeito, nela estão ausentes os adereços florais que comumente acompanhavam o chapéu, ou mesmo o apuro no vestuário que pautou as escolhas da artista taubateense na representação de suas protagonistas brasileiras, como é possível perceber nas telas *Mulheres* (Fig. ci-06) e *Primavera* (1926) (Figura 09).

Quando comparada à retratos mais reservados, possibilitando-nos maiores diálogos, como *A Moça do Chapéu Verde* (1922), de Túlio Mugnaini (Figura 10), ou *La Campagne* (1907)⁶, de Lucílio de Albuquerque (Figura 11), a figura representada por Manoel Santiago, ainda assim, ocuparia um lugar de alteridade. Seu chapéu de veraneio não exhibe as elegantes torceduras, não visualizamos as voluntariosas mechas do cabelo e nenhum arranjo primaveril aparente poderia entretê-la. Em contrapartida, apesar de equiparar-se às outras figuras brancas que a rodeiam pelas características que constituem a face, notamos que a personagem de chapéu possui um rosto de traços mais alongados, num formato similar à feição observada na mulher

⁵ Maria Cristina Cortez Wissenbach (1998), detendo-se sobre o contexto do pós-Abolição e da construção de uma nova sociedade brasileira, aponta a ideologia formalizada para a cidade carioca moderna, espaço concebido pela ausência de memória e tradições, onde o sujeito negro “passou a ser visto como um ser a-histórico”, bem como “suas manifestações, seus padrões de organização, suas velhas tradições, que remontavam ao passado étnico e da escravidão”. Um indivíduo “anômalo nos novos tempos”, tratado como “vazio de experiências e aprendizados”. Cf. WISSENBACH, 1998, p. 97-99.

⁶ Trata-se do retrato da pintora Georgina de Albuquerque.

branca que a acompanha. Em seu semblante reconhecemos ares afáveis, bochechas suavemente rosadas, e um gentil sorriso é esboçado na face que também se dispõe a olhar. Um olhar afetuoso, inspirado por aquela que cativa sua atenção e para a qual nos direciona.

Figura 09 - *Primavera* (1926), de Georgina de Albuquerque



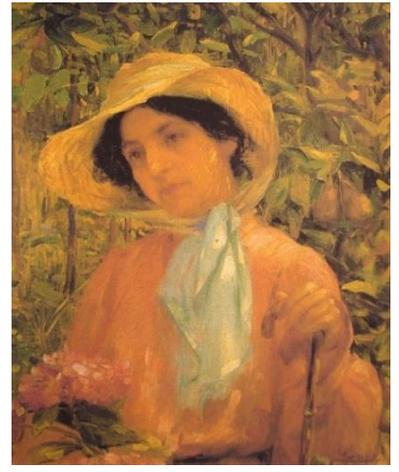
Fonte: Wikiart (2017)

Figura 10 - *A Moça do Chapéu Verde* (1922), de Túlio Mugnaini



Fonte: Enciclopédia... (2022).

Figura 11 - *Cabeça* (1907), de Lucílio de Albuquerque



Fonte: Enciclopédia... (2022)

Figura 12 - *La Naissance de Vénus* (1863), de Alexandre Cabanel



Fonte: Musée d'Orsay (2023a).

Conduzidos, portanto, à essa terceira personagem, a sensação é a de que transpomos a uma nova camada da composição, que segmentada por uma nítida diagonal (Fig. ci-07), conduz o olhar a um espaço onde a representação dos corpos nus adquire um tratamento plástico

diferenciado, que parece dotá-los de maior carnação. E somos capturados – dessa vez sem escapatória –, pelo desconcertante olhar da jovem de feições à la Vênus de Cabanel (Figura 12), a única do conjunto que está consciente de nossa presença e que nos observa, ao mesmo tempo serena e vigilante. Ela possui lábios sanguíneos, assim como seus cabelos revoltos, coroados por uma intensa vibração cromática, e que como os da divindade, desaguam sobre seu braço, recostado sobre o apoio do que pensamos ser uma cadeira.

De fato, são oportunos os diálogos que relacionam a sedutora indolência da deusa em meio a espuma em que se originou à aparente letargia que assoma a personagem santiagana no calor meridiano, quando a atração da gravidade exerce pleno domínio (Fig. ci-08). Ainda assim, apesar dessa languidez que pesa sobre suas formas, aproximando-a, ao mesmo tempo, da protagonista de Gustave Courbet em *Les Demoiselles des bords de la Seine* (1857) (Fig. ci-09), não observamos nesse nu o êxtase imperante, que conforme Kenneth Clark (1956, p. 223), revela-se quando “a vontade é excedida e o corpo manifesta-se como possuído por qualquer poder irracional” – estado, por sua vez, perceptível em *Pasión* (1931), de Beltran Masses (Fig. ci-10) e na figura reclinada em *L’Odalisque à l’esclave* (1839), de Jean-Auguste-Dominique Ingres (Fig. ci-11), embora essa anatomia deva ser entendida pela força da abstração da linha. Imagens nas quais os contornos das mulheres que se entregam ao prazer da música ou das paixões carnavais se convertem em puro deleite. Em *Uma Sesta Tropical*, ao contrário, nada parece escapar ao controle daquela que, consciente, retribui o nosso olhar.

Sob um efeito entorpecente, mesclado à certo grau de curiosidade – sugestão de um estado de espera que talvez encontre resquícios no calmo olhar lançado pela *Vênus* de Georg Papperitz (1846-1918) (Figura 13), aquela que irrompe “escondida”, preservada do mundo exterior, e cujo nascimento, contrastando à celebração verificada em Alexandre Cabanel, não conheceu testemunhas (COSTA JUNIOR, 2013, p. 177) – a personagem representada por Manoel Santiago está sentada, inteiramente nua, e apesar da inclinação de suas pernas esconder o sexo, trecho suavemente escurecido, ela não transparece qualquer desconforto. Seu corpo rosado tinge-se pela zona obscura sobre a qual se apoia – um espaço de difícil definição, marcado por pinceladas cor de púrpura, por um azul profundo, esverdeado, e com algumas manchas vermelhas –, e que confere-lhe uma presença quase escultórica na composição, mas que, a partir de um olhar delongado, descobre uma profundidade que poderia sugerir outra ordem, imaterial, a romper desse corpo, alastrando-se à sua volta.

Seja como for, nela desperta uma força sensual e autoconsciente, muito particular à representação das mulheres fatais, expressão que a aproxima tanto das aparições ruivas que não se intimidam com o olhar do espectador, encarando-os de volta, e que habitam a obra de Jean-

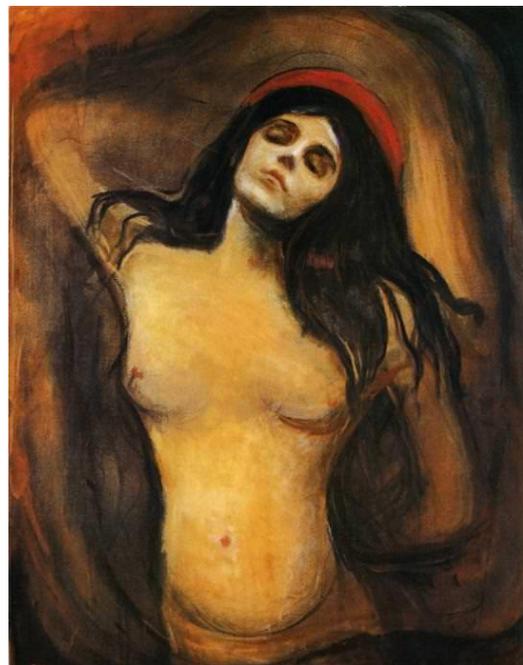
Jacques Henner⁷, quanto do estado poderosamente majestoso e simultaneamente “suspenso e desincorporado”, que definiria a ambiguidade da *Madona* ou *Senhora Adorada* (1894-95), de Edvard Munch (Figura 14) (BISCHOFF, 2011, p. 40-42). O que não nos deve escapar de vista é que apesar das disparidades que a distanciam contextualmente das duas personagens vestidas em *Uma Sesta Tropical*, sobre as quais tratamos, dela não emana qualquer impressão despudorada. Retomando Kenneth Clark (1956, p. 25), é possível afirmar que nessa figura se projeta a singularidade do nu artístico, um “corpo equilibrado, pujante e como consciente de sua própria razão de ser: o corpo recriado”.

Figura 13 – *Vênus*, de Georg Papperitz



Fonte: Costa Júnior (2013).

Figura 14 - *Madonna* (1894-1895), de Edvard Munch



Fonte: Martins (2018).

Na base da linha serpenteada que estrutura as figuras que se encontram na parte interna do suposto quintal, nos deparamos com uma simpática dupla, subordinada às mesmas leis que idealizam a nudez da personagem anterior. Uma jovem de feições risonhas, com cabelos castanhos e presos, se ajoelha sobre o chão, inclinando-se, com um inegável toque de graça, em direção ao menino deitado que ocupa horizontalmente o primeiro plano. Ela estica com uma das mãos um pequeno ramo, como que na intenção de despertar o rapaz da profunda sonolência

⁷ Como exemplos, citamos as obras *Standing Woman* (1903) (Fig. ci-12) e *La Verité* (1899-1902) (Fig. ci-13).

em que se encontra – estado que, vale apontar, nos parece um tanto impreciso na caracterização da figura infantil, embora inscreva, mais provavelmente, as inquietações de um corpo prestes a despertar, incitado pela brincadeira iniciada.

Explicamo-nos: quando comparado a outros modelos representados em posição semelhante, como ao jovem adormecido no quadro *Rest* (1879) (Figura 15), de Bouguereau, sobressaem alguns traços destoantes na encenação desse instante de dormência. Em Manoel Santiago, apesar da suave inclinação das pernas do menino remeter a um certo desembaraço, o aspecto um tanto rígido da parte superior de seu corpo, notado por um sutil tensionamento dos ombros e pelo braço direito, inflexível, contrasta à postura verificada na obra do pintor francês, onde a forma em desalinho que repousa sobre o chão certifica a situação de plena descontração experienciada pelo rapaz que, como não poderíamos deixar observar, encontra-se vestido.

Figura 15 - *Rest* (1879) (detalhe), de William Adolphe Bouguereau



Fonte: Cleveland Museum of Art (2022)

Sem dúvida, essa tensão reparada na criança nua em *Uma Sesta Tropical* torna-se mais pronunciada quando o comparamos a um nu análogo, chamado *Flor do Igarapé* (1925) (Figura 16), com quem compartilha tanto a autoria quanto a destinação, umas vez que ambos foram encaminhados à mesma exposição, em 1925. Captados em uma posição caracterizada pelo insinuante levantar da perna esquerda, que pouco esconde aos olhos alheios, é possível afirmar que as diferenças que permeiam as duas figuras sobressaem na disposição de seus braços – relações apontadas, anteriormente, por Mirian Seraphim (2008, p. 200) e que serão retomadas em nossa terceira seção. O aspecto endurecido conferido ao corpo infantil, acentuado pelo punho direito pressionado do rapaz, contrasta à posição de profundo relaxamento conseguida

por Manoel Santiago na representação da jovem de formas alongadas, que com a mesma mão acaricia a relva (Fig. ci-14), enquanto apoia o braço esquerdo sobre a cabeça, um recurso igualmente utilizado por Bouguereau.

Figura 16 - *Flor do Igarapé* (1925), de Manoel Santiago



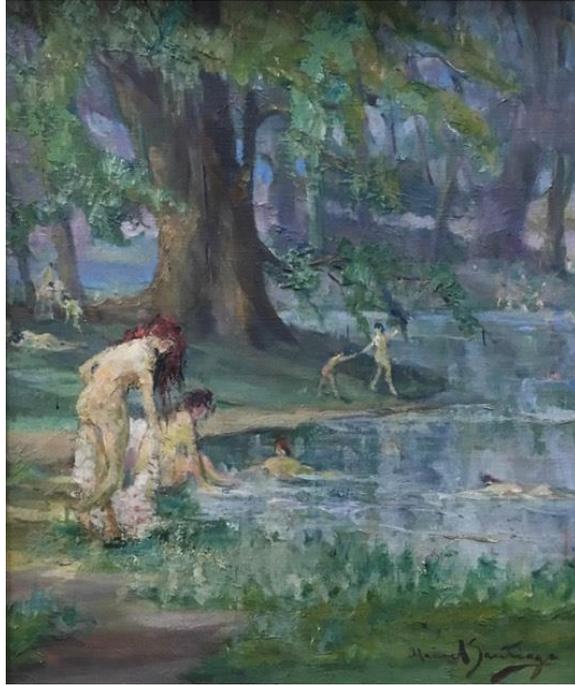
Fonte: Silva Neto; Figueiredo (2012).

De todo modo, no delicado gesto que une as duas figuras em *Uma Sesta Tropical* – a jovem brincalhona e o menino sonolento – reconhecemos a caracterização de uma atmosfera harmônica bastante frequentada por Manoel Santiago em suas composições da mesma época, especialmente aquelas que capturariam cenários utópicos ou distantes de uma realidade imediata, algo que poderíamos encontrar, a título de amostra, no quadro *Trianon* (1929) (Figura 17), onde a interação entre as duas personagens ao fundo da tela emana de uma energia semelhante (Fig. ci-15).

Ao mesmo tempo, e um tanto contraditoriamente, não fosse a nudez de ambos os corpos, facilmente os incluiríamos entre os ânimos de um piquenique ao final da tarde, como em *Holyday* (1876), de James Tissot (Figura 18) – pintura na qual o movimento que interliga mulher e homem a uma xícara de chá é curiosamente semelhante ao elaborado na cena santiagana –; ou mesmo no declarado e talvez ingênuo flerte observado em *Cócegas* (1904), de José Malhoa (Fig. ci-16) e no *Bom Tempo* ou *Idílio Campestre* (1893), de Belmiro de Almeida (Fig. ci-17) – telas que retomaremos em nossa terceira seção, justamente pelas ambiguidades que despertam quando aproximadas a essas duas figuras.⁸

⁸ Trata-se de considerações de partem de uma análise anterior, desenvolvida no artigo “*É ou não amoral?*” *Sesta Tropical de Manoel Santiago e a censura no Salão de Belas Artes*. Cf. BRANCATO; RODRIGUES, 2019.

Figura 17 - *Trianon* (1929), de Manoel Santiago



Fonte: Museu Mariano Procópio (2022b).

Figura 18 - *Holiday* (1876) (detalhe), de James Tissot



Fonte: Tate Gallery (2022).

Da formação triangular (Fig. ci-18) que, acompanhando a diagonal da tela, estrutura as três personagens inusitadamente nuas da composição, nosso olhar é novamente conduzido para a estranha substância azulada que se materializa entre elas, como uma espécie de pesado véu, e que irradia sobre esses corpos coadunados, conferindo-lhes um aspecto esverdeado. Seguramente, poderíamos deduzir nessa estranha configuração da fatura as peculiaridades da

“maneira santiagana” de atribuir volume às suas figuras, abordagem perceptível principalmente em seus nus da década de vinte e que, aliás, não deixou de despertar comentários de personagens da crítica de arte. A respeito de *Marajoaras* (1927) (Figura 19), por exemplo, Prêmio de Viagem no Salão, Roquette Pinto (1927, p. 3) aludia zombeteiramente aos “indivíduos levemente esverdeados”, que supunha serem as tais indígenas dispostas na paisagem. Essa particularidade atraiu, do mesmo modo, a Paulo Boneschi (1926, p. 8), que para o editorial d’*O Globo* destacou, entre os “ligeiros senões” de *A Carta* (1926) (Fig. ci-19), ganhadora do prêmio em dinheiro em 1926, os “reflexos verdes da almofada sobre a carne”, que considerou “demasiadamente fortes”.

Figura 19 - *Marajoaras* (1927), de Manoel Santiago.



Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Rio de Janeiro – RJ (2020).

Por esses parâmetros, da tendência à gradativa contaminação dos corpos pelo espaço que os envolve elaborada por Manoel Santiago, cumpre enfatizar que, em se tratando de *Uma Sesta Tropical*, duas abordagens, ainda que sutilmente diferenciadas, despontam como solução pictórica. Como ressaltamos, no processo de apreensão dessa composição, que acompanha a ordenação cromática como uma pista no caminho da análise ótica⁹, nosso percurso se inicia na parte superior do quadro, onde duas figuras irrompem entre a vegetação ao fundo, confundindo-se às pinceladas ao redor. Em seguida, avançamos para a zona de maior centralidade na tela, onde o tratamento dado à representação das personagens nuas concentra um ponto de atenção:

⁹ Partimos da reflexão proposta por Michael Baxandall (2006, p. 35) a respeito dos processos que envolvem a “percepção de um quadro”; particularmente, de sua colocação final ao afirmar que a “sequência da exploração óptica progride de acordo com nossos hábitos gerais de apreensão das coisas e com as pistas especiais que o quadro nos oferece”.

o modelado que relaciona o tom de suas peles ao entorno faz com que elas pareçam desabrochar, impondo-as à materialidade.

Acompanhando, portanto, a sinuosa trilha desenhada pelo quadro, que desemboca nessas três figuras de relevo, interligadas por meio de um padrão triangular, nosso olhar é discretamente conduzido a distinguir, entre a mescla de tons avermelhados da parte superior do vértice da forma invisível (Figura 20), misturando-se à coloração dos cabelos da mulher que nos encara – e também no campo das sutilezas –, que com seu proeminente indicador, a mesma aponta para o espaço em que se ancora, e que vacilamos em significar, como quem confia aos incrédulos: “Basta olhar!”.

Figura 20 – *Uma Sesta Tropical* (1925)
(detalhe indicador), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de Leilão Roberto Haddad (2018).

Figura 21 - *Connais-toi toi même*, mosaico romano antigo

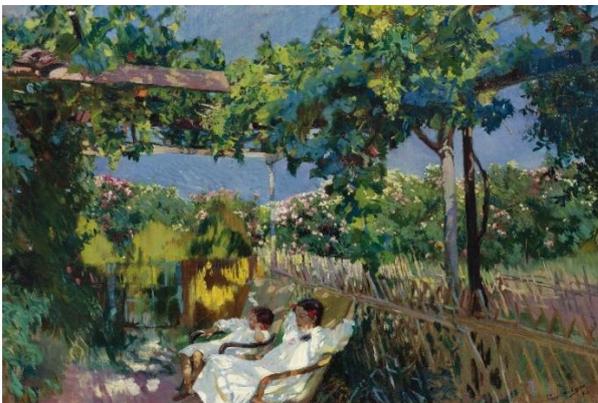


Fonte: Chastel (2001, p. 38).

Esse sutil, embora expressivo gesto de advertência aos observadores, fundamental na estrutura pensada para a composição e que sabemos, a partir de André Chastel (2001), ser de grande valor para a pintura moderna – recomendado mesmo por Alberti, em seu *Della Pittura* –, retoma um sistema antigo de representação, que, inclusive, nos possibilitaria correlatos com um antigo mosaico romano (Figura 21) mencionado pelo historiador da arte francês, que sinaliza para um *memento mori* (CHASTEL, 2001, p. 36-38). Reconhecendo, assim, tratar-se de um recurso primordial para a designação da mensagem indiciada pela obra, como compreender esse gesto no quadro de Manoel Santiago? Qual o seu propósito dentro da narrativa intencionada por seu autor?

A princípio, uma via aparentemente insuspeita para a interpretação da tela repousa na linguagem alegórica, uma vez que o título *Uma Sesta Tropical* nos permite constatar, sem maiores dificuldades, a espécie de elogio ao tópos da brasilidade que reúne diversos elementos da composição. É possível argumentar, entretanto, que esse aceno a uma intenção de síntese adequa-se apenas parcialmente à leitura da obra, uma vez que a inclusão do artigo indefinido “uma” à legenda¹⁰, afasta como alternativa um viés propriamente holístico na orientação de seu autor, que se revela mais interessada pela apreensão circunstancial, parte de uma experiência cotidiana e geograficamente localizada.¹¹ Há de se considerar, igualmente, a escolha pela hora da sesta como tema principal – instante de repouso que sucede as refeições, culturalmente associado à tradição espanhola e latino-americana, e que na obra de diversos artistas, dos quais ressaltamos, por ora, o pintor Joaquín Sorolla (Figuras 22 e 23), encontra consagrada expressão visual enquanto um momento subordinado ao arbítrio do sono – particularidade que na tela de Manoel Santiago, entretanto, transita de maneira um tanto fugidia.

Figura 22 - *La siesta en el jardin* (1904),
de Joaquín Sorolla



Fonte: Wikimedia Commons (2012).

Figura 23 - *La Siesta* (1911), de Joaquín
Sorolla y Bastida



Fonte: Ceres (2022).

¹⁰ Anexamos a essa dissertação a ficha de inscrição preenchida por Manoel Santiago, encaminhada à Comissão Organizadora da Exposição Geral de 1925, na qual a escolha pelo título *Uma Sesta Tropical* está explicitada. Ver: Anexo A.

¹¹ Essa interpretação, fundamentada na titulação da obra, deve às contribuições de Tadeu Chiarelli (2009) a respeito da tela *Tropical* (1917), de Anita Malfatti, originalmente intitulada *Negra Baiana*. De acordo com o autor, a posterior atribuição que a designou como *Tropical*, reveste a pintura de um caráter “menos circunstancial”, dialogando com o “tratamento realista mais sintético” dado à figura representada, o que poderia esclarecer a razão da obra não ter se chamado *Uma negra baiana*, uma vez que não se tratava “do retrato de uma pessoa determinada”, e sim de “um tipo racial, um tipo de mulher de uma raça precisa” (CHIARELLI, 2009, p. 136-139).

Dialogando, em todo caso, com alguns dos signos verificados nessa cena supostamente compartilhada em solo nacional, observamos na tela de Manoel Santiago o ambiente sancionado à quietude e ao desfrute de uma tarde de verão que, sem dúvida, se traduz na morna placidez que se apodera das personagens situadas na parte interna do quintal. Essa representação nutre grandes familiaridades com a pintura de gênero encontrada no meio expositivo à época, que como identifica Rafael Cardoso, voltou-se, com maior proeminência no final do século XIX, para as representações que narravam episódios do interior doméstico – ditos “espaços de feminilidade” (CARDOSO, 2008a, p. 474)¹² –, figurações de um entorno familiar que poderíamos exemplificar através das obras *O Romance* (1926) (Fig. ci-20), de Haydéa Lopes, *Primavera em Flor* (1926), de Armando Vianna (Fig. ci-21) e *As maçãs* (1919) (Fig. ci-22), de Eliseu Visconti.

Contrastando aos exemplos mencionados, essa articulação santiagana, elogiosa ao ócio burguês, não estaria totalmente isenta de contradições. Ela revela uma percepção hierarquizada do espaço social, uma vez que esse idílio doméstico, autorizado à elite brasileira (SALIBA, 1998, p. 318), também compreende um espaço periférico, delineado pelo trabalho e circunscrito ao corpo negro – configuração que, cabe reiterar, por mais discrepante que seja, não deixa de ser condizente com uma concepção emblemática da nacionalidade brasileira.¹³

Também em concordância com os pressupostos da brasilidade que povoaram o imaginário cultural está a atmosfera de sensualidade que, como vimos, transpira na tela de Manoel Santiago, principalmente no corpo da mulher que nos fita. Essa erotização latente que germina em pleno solo tropical aparece, igualmente fortalecida, em um breve poema intitulado *Volúpia...*, encontrado no semanário ilustrado *A Maçã* (1929), sob a assinatura de M. S., que nos parece contribuir para análise da obra:

Um grande torpor enlanguescido adormece a natureza lassa na hora vermelha
da sesta... O sol escaldante se reverbera nas águas quietas. Dormem as aves

¹² Essa definição será retomada no terceiro segmento. Sobre esse tema, Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (1998, p. 379), no ensaio *Recônditos do Mundo Feminino*, reiteram os domínios da casa como campo de expressão identitária socialmente estabelecido para as mulheres em uma ordem conjugal, segundo interpretação do Código Civil de 1916.

¹³ Essa percepção em torno das contradições que permeiam o espaço doméstico em *Uma Sesta Tropical* devem à contribuição da professora Maraliz Christo, que interessada nas obras *Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto* (1891), de Almeida Junior, *Fascinação* (1909), de Pedro Perez e *Limpando Metais*, de Armando Vianna, ressalta, como “peculiaridade” compartilhada, as “contradições sociais no interior dos ambientes domésticos de um determinado período” que estas desvelam, precisamente por tratarem-se de cenas de gênero, ambientações “reveladoras da intimidade da elite consumidora dessas obras” que “expõem a subjetividade negada nas apresentações dos tipos sociais, buscando-se criar uma empatia entre o observador e a cena representada” (CHRISTO, 2016, p. 180, 181). Retomaremos essas considerações em nossa última seção.

na sombra acolhedora da mata. Nem a brisa ciciza nas folhas. É o silêncio... A Alma Tropical, voluptuosa e languida adormece na quietude canicular. Envolve-a o hálito morno e perfumado da terra... Alma tropical... volúpia... (M. S., 1929, p. 34).

Apesar da descrição descobrir um cenário que, diversamente de *Uma Sesta Tropical*, se afigura em meio a mata indomesticada, uma potência semelhante aproxima ambas espacialidades, onde o torpor governa soberano. Convite silencioso ao instante de indolência que estaciona a agitação cotidiana, é a própria Alma Tropical que desfruta e exerce sua influência sobre a natureza anunciada, e que na obra de Manoel Santiago despertaria sobre os corpos nus, como que personificada. Essa concepção de prazer que anima o momento da sesta na composição pictórica ganha em intensidade quando relacionada aos frutos arranjados sobre a mesa, elementos que carregam em si apelo sensorial, e que por seu volume, coloração, forma e textura, nas palavras de Meyer Schapiro (2010, p. 39), evocam à “promessa de prazer físico” e podem ser interpretados como “uma analogia natural da beleza humana madura”.¹⁴

Figura 24 - *Desnudo* (1920), de Anselmo Miguel Nieto



Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2022).

Do erotismo dissimulado que reúne em um mesmo contexto e à disposição da curiosidade alheia, tanto a nudez quanto os frutos tropicais, intensas relações se estabelecem.

¹⁴ Não poderíamos deixar de propor que são justamente essas constatações de Schapiro (2010) que consentiriam sobre algumas das analogias frequentadas pelo discurso de um autor como Kenneth Clark, por exemplo, que compara os “corpos redondos e doces” de figuras de Rafael à atração dos morangos, aproximando também frutos como o pêsego e a pera à reconhecida “sensualidade desprovida de preconceitos” da personagem sentada em *Le Concert champêtre* (1500-1525), da Escola de Ticiano, antes atribuída à Giorgione. Cf. CLARK, 1956, p. 106, 117.

Além da tela de Manoel Santiago, onde vigora um tanto atenuada, essas associações tornam-se mais robustas em quadros como *Desnudo* (1920), de Anselmo Miguel Nieto (Figura 24), onde corpo e frutas são ostentados como um convite aberto à observação; ou em *La nuit d'Eve* (1929), de Beltrán Masses (Fig. ci-23), quando quase tornam-se unidade e camadas mais extremadas da luxúria ficam descobertas.

Em todo caso, dos caminhos que enunciamos no processo de compreensão do quadro *Uma Sesta Tropical*, que se consolidaram, do mesmo modo, como via interpretativa para a obra na leitura de parte majoritária da crítica de arte que dela se ocupou – tema sobre o qual daremos continuidade na terceira seção –, não poderíamos contornar o fato, por certo desconcertante, de que essa pintura contraria os sentidos sobre os quais transitamos, conservando uma aura incógnita, inquietante, e que parece escapar às simples definições narrativas. Compreendida, no geral, como uma cena de gênero, premissa para a “evocação da vida cotidiana, descrição portadora ou não de uma dimensão moral” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 9); mesmo esse episódio pretensamente corriqueiro na experiência comum, ajustado por “lentes tropicalizantes”, pronuncia ruídos inesperados e desafiadores, por assim dizer, que pelo estranhamento provocado instigam às conjecturas.

Sabemos, de antemão, que embora um sentido de unidade preserve a harmonia da composição em sua totalidade, quando desmembradas pela diagonal, as partes do conjunto não se subordinam à mesma lógica, tanto do ponto de vista contextual quanto do tratamento plástico. Portanto, qual propósito reuniria personagens tão discrepantes entre si? O que vemos corresponderia, realmente, a uma reunião familiar, um encontro para o desfrute da sesta? Mas então, qual a justificativa para a nudez apresentada? Uma certa densidade na atmosfera parece atuar sobre as figuras que, à exceção do jovem rapaz desacordado, recusam-se a dormir, permanecendo imóveis e silenciosas. Não sabemos o que elas esperam. E ao percorrermos a trajetória serpenteada descrita pelos olhares lançados, mediados pela protagonista que pacientemente nos observa, permanece a indagação sobre o que ela comunica.

Por ora, pensamos tratar-se de uma cena reservada ao descanso após a refeição que, ao que parece, simplesmente não faz sentido. Contudo, uma possível chave interpretativa para esse enigma santiagano descobre-se na sugestão de outra ordem, imaterial, embora tão real quanto seu entorno, e sobre a qual nos deteremos no quarto segmento. Materializando dois mundos heterogêneos, mas que se interpenetram, essa tela convida a uma observação delongada, nos convocando a desvendar um sentido oculto, não compreendido pela literalidade. Essas são questões que, de maneira geral, nos levam a considerar *Uma Sesta Tropical* como uma tela singular.

Recusada no Salão para o qual foi designada, digamos que a experiência de transcender as fronteiras do ateliê de Manoel Santiago reservava-lhe uma trajetória aparentemente incomum entre suas contemporâneas. Nesse cenário, o dado da recusa – cumpre esclarecer –, não consistia, exatamente, em uma novidade: o Salão selecionava, é um fato, e compunha anualmente seus diversos júris, cujo critério abreviava a oportunidade de determinadas obras de participarem do evento, sujeitando-as, muitas vezes, ao anonimato. Entretanto, como veremos, não foram propriamente esses os rumos que delinearão a história da tela em questão, ao menos não em seus primeiros anos no espaço artístico. Apresentada à comissão de pintura da 32ª Exposição Geral de Belas Artes (1925), *Uma Sesta Tropical* foi impedida de figurar na mostra por determinação de parte do júri, alegada, num primeiro momento, a amoralidade da composição – julgamento que, destoando da atmosfera um tanto taciturna que envolvia as obras ceifadas pelo comitê, sensibilizou as atenções de personagens da crítica de arte no período em que transcorreu o evento, que empenhadamente defenderam seu autor, contestando o afastamento do quadro.

A despeito de ter sido determinante para o destaque midiático que acreditamos ter impulsionado a figura do jovem Manoel Santiago, até então um pintor em busca de relevo no meio artístico da década de vinte, por um longo período, conhecer a controversa composição não parece ter sido tarefa fácil. Omissa entre catálogos e obras biográficas que homenageiam seu autor, *Uma Sesta Tropical* sobrevive em seu tempo, entre as páginas dos jornais de sua época e encontrá-la significa, portanto, vasculhá-los. Não circulando enquanto imagem independente em 1925, quando esteve sob os holofotes da curiosidade midiática, até onde foi possível constatar, tratava-se de uma tela quase ausente no sentido próprio de sua existência, materializada no discurso da imprensa que, de alguma maneira atuou como intermediária entre a obra e o público.

Mas encontramos curiosas exceções. Em meio a referida campanha de contestação das decisões do júri, deparamo-nos com a reprodução de uma fotografia, estampada pela revista *Para Todos* em 15 de agosto, que acompanha da seguinte legenda: *Um Casal de Artistas: os pintores Haydéa Lopes Santiago e Manoel Santiago, no seu 'atelier'* (Figura 25).¹⁵ Ao fundo, não identificada, está *Uma Sesta Tropical*.¹⁶ A imagem, cuja autoria nos escapa, provavelmente

¹⁵ Uma abordagem inicial a respeito desse registro foi elaborada no artigo *Um jogo de olhares: Sesta Tropical no atelier de Haydéa Lopes e Manoel Santiago*. Cf. RODRIGUES, 2022a.

¹⁶ Algumas considerações sobre o ano de 1925 são necessárias. Nos desdobramentos de nossa pesquisa, além da fotografia mencionada, que circulou em outros periódicos, como o jornal *Gazeta de Notícias* (AS RECUSAS..., 1925, p. 9), consideramos a hipótese de que *Uma Sesta Tropical* tenha sido

compõe o contexto de obstinado amparo à figura de Santiago que ocupou os jornais naquele mesmo mês de 1925, quando as atenções se voltavam para a Exposição Geral, tradicionalmente inaugurada em 12 de agosto. Ela representaria, até onde sabemos, uma das poucas referências imagéticas à tela *Uma Sesta Tropical* a ser veiculada pela imprensa, em condições de ser minimamente identificada por sua composição.¹⁷

Figura 25 – *Um casal de Artistas: os pintores Haydêa Lopes Santiago e Manoel Santiago, no seu “atelier”* (1925)



Fonte: Um Casal... (1925, p. 26).

reproduzida, novamente sem ser identificada, em uma outra fotografia, publicada em agosto pela revista *Ilustração Brasileira* – um registro do ateliê do casal Santiago, onde a tela divide o espaço com trabalhos dos artistas. Infelizmente, a reprodução que acessamos não possibilita uma afirmação categórica sobre o fato. Cf. MATTOS, 1925a, p. 10. Esse tema será retomado na terceira seção.

¹⁷ Incluímos uma pequena observação. Se *Uma Sesta Tropical* não integra os catálogos que homenageiam Manoel Santiago como uma de suas obras, o mesmo não poderia ser dito sobre a referida fotografia, frequentemente recuperada em trabalhos dedicados a seu autor. Até onde foi possível verificar, além de aparecer na imprensa, como mencionamos, a cena no atelier foi incluída na obra *Nova Orientação da Pintura Brasileira* (1926), de Mário Linhares, e consta, igualmente, no livro de Flávio Aquino, intitulado *Manoel Santiago: Vida, Obra e Crítica* (1986).

Diante da fotografia, conforme a legenda orienta, a cena que observamos ambienta-se em um estúdio de pintura. Posicionada à frente de outras telas, ao fundo do cômodo, *Uma Sesta Tropical* ocupa a lateral da fotografia, apenas parcialmente oferecida à contemplação de futuros observadores. Apesar de fragmentos de sua extremidade esquerda serem cortados no enquadramento proposto – além das limitações que são próprias à qualidade da reprodução, que nos impossibilitam o pleno reconhecimento das personagens agrupadas em cena – ainda assim é possível conhecer o tema que anima a composição.

Ladeada ao quadro, na extremidade oposta da imagem, reconhecemos a artista Haydéa Lopes Santiago (1896-1980). Retratada de pé e com os braços cruzados em repouso, seu semblante é evidenciado pela projeção da luz, que acentua um olhar vigilante – ou talvez pedido, compenetrado em algo invisível e distante do alcance do espectador –, mas que nos direciona à operação de ocupa a figura centralizada e em primeiro plano da fotografia. Ali está Manoel Santiago, que num momento de misteriosa introspecção, certifica sua autoria perante a tela.

Ressalta no registro fotográfico a figura do artista, que enroupado em uma túnica estampada, de onde desabrocham botões de rosa, se diferencia da indumentária que comumente vestiu artistas representados em seu ofício: o tradicional manto de cores claras e sóbrias, liso e desafetado, facilmente encontrado em álbuns fotográficos do entresséculos XIX e XX, como por exemplo nos retratos em ateliê dos pintores Pedro Weingärtner (Fig. ci-24), Antônio Parreiras (Fig. ci-25) e Eliseu Visconti (Fig. ci-26). Além dos traços que se tornaram caros à imagem santiagana, como os cabelos penteados para trás e os inconfundíveis óculos, Manoel surge na reprodução incensado por contornos algo dramáticos, à imagem daqueles que habitavam o universo cinematográfico. De fato, como um ator, é como se ele “entrasse em cena”. Compenetrado em seu ofício, o pintor equilibra com uma mão alguns pincéis e sua paleta, ao mesmo tempo em que, com a outra, simula gestualmente trato com as tintas, preparando-se para os últimos retoques no quadro, já emoldurado, colocado à sua frente.

Fora da cena representada e alheios ao ritual que se anuncia, suspeitamos que apenas *Uma Sesta Tropical* poderia denunciar nosso olhar, reconhecidamente intrometido. De maneira análoga, somos autorizados à contemplação – parcial, mas sobretudo não acidental –, do quadro mais expressivo dentre o conjunto dedicado por Manoel Santiago ao Salão daquele ano, declaração das proeminentes ambições de seu autor. Mas o sujeito em foco, o eixo na composição fotográfica, certamente não reside na tela em questão, nem mesmo na pintora que nela também se encontra. Esse espaço está reservado àquele que, supostamente, não se apercebe dos olhares que o cercam, não nos confronta em resposta, atento apenas à finalização de sua

devotada pintura. É sobre ele que nos ocuparemos, de modo transitório, a partir daqui, como passagem que nos direcionará, apropriadamente, às particularidades que acompanham a obra.

No momento, a figura de Manoel Santiago nos instiga a um olhar acurado. Interessamo-nos compreender a experiência do jovem amazonense que com pouco mais de vinte anos adentrava o ambiente carioca para formar-se enquanto artista e que ao lançar-se à maiores concorrências com esse enigmático quadro, revestia-se de particular “sentido simbólico” (BURKE, 2017, p. 42).¹⁸ Refletindo criticamente acerca de seus direcionamentos nesse período inicial de elaboração pessoal e encarando o mesmo enquanto “um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais” (BAXANDALL, 2006, p. 87)¹⁹, esperamos poder melhor analisar as condições que o levaram àquela curiosa composição, recusada no Salão de 1925. Orientados, portanto, por *Uma Sesta Tropical*, recordamos que, afinal, “é legítimo buscar nas obras e nos momentos artísticos o seu passado: os criadores dos quais eles derivaram lhes servem de raízes” (COLI, 2005, p. 18).

Nesse sentido, embora os caminhos que percorreremos nesta segunda seção não se prolonguem, especificamente, sobre as questões que são inerentes à tela, estes são compreendidos como condição necessária dentro da estruturação pensada para este trabalho, uma proposta tecida dentre múltiplas possibilidades e que de modo algum objetiva esgotá-las. Tencionando iluminar o objeto de nosso estudo, avançamos, portanto, por este percurso, caminho através do qual encontraremos ferramentas substanciais no processo de compreensão do quadro, bem como das relações que constituem sua trajetória – temas que serão detidamente desenvolvidos nas seções seguintes.

2.1 ANOS EM BELÉM DO PARÁ

Foi na região norte do país que os olhos de Manoel de Assumpção Santiago se abriram pela primeira vez e certamente foram as impressões dessa terra que primeiro se fixaram em sua retina.²⁰ Nascido em Manaus, Santiago entrava na adolescência quando transferiu-se com sua

¹⁸ Gostaríamos de indicar a importância que o livro de Laura Malosetti Costa (2001), *Los Primeros Modernos - Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, possui para a realização do presente trabalho, estimulando-nos, especialmente, a indagar a respeito das estratégias que artistas adotavam em busca de sua inserção em um espaço expositivo de referência.

¹⁹ Michael Baxandall (2006, p. 87) utiliza-se dessas considerações ao examinar a construção das “diretrizes pessoais” de Picasso, fatores determinantes para que o pintor realizasse sua tela *O Retrato de Kahnweiler* (1910).

²⁰ Em um momento de particular sensibilidade em sua narrativa, Chermont de Britto, biógrafo do artista, ambienta o instante em que o jovem Manoel Santiago se despedia de Manaus. Segundo o autor, o

família para Belém do Pará, onde viveu grande parte de sua juventude. Ainda moço, com pouco mais de vinte anos, o rapaz partia para o Rio de Janeiro, despedindo-se dos fascínios amazônicos que tão afetivamente evocaria em suas lembranças. A experiência de transição para a capital foi explorada por Chermont de Britto (1980), que em biografia romanceada sobre Manoel Santiago, atribuiu à mudança tonalidades que se aproximariam as da destinação. Seguir para o Rio de Janeiro na referida operação biográfica, consistiria em uma verdadeira ventura para Santiago, que desde a infância manifestara plena inclinação para a pintura e cuja premência da partida tantas vezes se materializara nesse plano narrativo, na fala de seus primeiros mestres.²¹

A solução apresentada por Chermont de Britto para o “enigma biográfico” (OLIVEIRA, 2017, p. 430) com o qual se deparou, isto é, a concepção da mudança de Manoel Santiago para o Rio de Janeiro como uma espécie de manifestação dos desígnios astrológicos, é, relativamente, consequência da escolha de seu protagonista, que ao chegar à capital, decide se matricular na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).²² O primeiro documento encontrado que faz referência à nova situação de Manoel Santiago e que nos parece, portanto, determinante para a ordem dos eventos romanceados, integra o acervo do Museu Dom João VI (MDJVI) e atesta as ambições do jovem manauense no meio carioca: em 1919, Santiago iniciava o curso geral oferecido pela instituição, como aluno matriculado (ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1919a, p. 127).

Em conformidade com as imposições do *Regulamento da Escola Nacional de Belas Artes, a que se refere o decreto n° 11.749, de 1915*, o curso geral se dividia em três séries e a primeira delas compreendia as disciplinas de Desenho geométrico, História das Belas Artes e Desenho figurado, nas quais Manoel Santiago se encontrava devidamente inscrito (BRASIL, 1917, v. II, p. 374)²³. Tomando como base a pesquisa de Arthur Valle (2007), acreditamos que

“espírito panteísta” de Santiago percebia todas as nuances do ambiente tropical em que se encontrava, e mesmo as variações de luz que penetravam a floresta, suas árvores, tudo se fixava em sua memória visual. “A cor, as formas de todas as coisas, tudo se firmava na retina no pintor”. Cf. BRITTO, 1980, p. 22.

²¹ Entre aqueles que se dedicaram à biografia de Manoel Santiago é comum a afirmação sobre o talento do artista, que “teria se manifestado” quando o mesmo ainda era criança, ao realizar o retrato dos avós – narrativa que ganha eco no romance apresentado por Chermont de Britto. Na obra *Vida Triunfante de Manoel Santiago*, o encorajamento para que o pintor busque novos horizontes, e, conseqüentemente, chegue ao Rio de Janeiro, nos parece um traço constante entre as afirmações dos professores do pintor, dos quais citamos Theodoro Braga. Cf. BRITTO, 1980, p. 33.

²² Na pesquisa empreendida não foi possível determinar o momento exato em que Manoel Santiago se transferiu para o Rio de Janeiro. A informação que consta em diferentes obras dedicadas à biografia do artista oscila entre os anos de 1918 e 1919.

²³ Os Regulamentos da Escola Nacional de Belas Artes podem ser consultados na revista *DezenoveVinte*, em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica.htm

nesse primeiro momento, Santiago teve como mestres Fléxa Ribeiro e Lucílio de Albuquerque, professores das disciplinas de História das Belas Artes e Desenho figurado, respectivamente.²⁴ Ainda sobre o momento inicial da experiência de Santiago na ENBA, sabemos que ao final desse primeiro ano letivo, o mesmo se classificou em 6º lugar no concurso da disciplina ministrada por Albuquerque, cuja comissão foi composta, além deste, pelos professores Rodolpho Chambelland e Rodolpho Amoêdo (ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1919a, p. 127; 1919b, p. 24) – figuras particularmente importantes no processo da recusa vivenciado pelo artista alguns anos depois.

Sobre o notável desempenho do recém-chegado, digamos que sua trajetória em Belém do Pará não deixa espaço para dúvidas. Nesse sentido, o contato que tivemos com a pesquisa de João Augusto da Silva Neto (2014) representou um importante ponto de partida para melhor compreendermos o período na biografia do artista. Amparados no trabalho do pesquisador, conhecemos o relato de Theodoro Braga a respeito dos acontecimentos de relevo do meio artístico paraense entre os anos de 1888 e 1918, divulgado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP-1933). Em seus apontamentos, Braga indica que na 6ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura, realizada em setembro de 1918, no foyer do Teatro da Paz, seu discípulo, Manoel de Assumpção Santiago, laureava-se com o prêmio *hors-concours*. De acordo com o pintor, houve 64 premiações e 102 menções honrosas na exposição à qual concorreram 416 “pequenos expositores”, totalizando 1246 trabalhos (BRAGA, 1934, v. 8, p. 159). O acontecimento, na interpretação de Silva Neto (2014, p. 99), atestaria a projeção de Santiago “como um dos grandes nomes do cenário artístico paraense e um dos mais prestigiados alunos de Braga”.

Contemplado na apresentação do mestre, Manoel Santiago figurava como o último nome referenciado dentro do recorte temporal proposto, recorte esse que é particularmente revelador de uma conjuntura favorável ao desenvolvimento no meio artístico de Belém do Pará, da qual Santiago certamente se beneficiou. Por essa razão, gostaríamos de nos deter sobre o contexto paraense do início do século, ainda que de maneira sucinta, considerando, nas linhas que seguem, algumas características de seu ambiente artístico.

Na Amazônia do entresséculos, segundo Aldrin Moura de Figueiredo (2016, p. 131),

²⁴ No anexo I de sua tese de doutorado, Arthur Valle dedica-se à apresentação das *Disciplinas e Professores do Curso de Pintura na Escola Nacional de Belas Artes durante a 1ª República*. Não sendo possível determinar a orientação da disciplina de Desenho geométrico no ano de 1919, consta na organização que a disciplina de Desenho figurado foi ministrada por Lucílio de Albuquerque entre os anos de 1911 e 1939 (Anexo I.2), e que a disciplina de História das Belas Artes foi ministrada por Fléxa Ribeiro a partir de 1918 (Anexo I.10). Cf. VALLE, 2007, p. 315-323.

“com o incremento da exploração da borracha e sua exportação no mercado internacional crescente, um trânsito de artistas e literatos, de diversos matizes intelectuais, tomou conta da seara das letras e das artes”, movimento que contribuiu para tornar Belém e Manaus significativos polos culturais do período. Há de se destacar, com base na pesquisa do historiador, o comprometimento governamental em plasmar a capital paraense a partir de contornos europeus. As reformas do âmbito urbano foram acompanhadas por um intenso desenvolvimento no meio cultural e dentre diversos empreendimentos, resultaram a fundação de instituições como o Instituto Histórico e Geográfico, a Academia de Letras e a criação de sociedades científicas e literárias. Moura de Figueiredo também ressalta a organização em maior frequência de temporadas artísticas, a estruturação de pinacotecas públicas e privadas, a significativa atuação de críticos de arte na imprensa – desde o início do século XX –, bem como a instituição do mecenato e do colecionismo como “moda” entre a elite paraense (FIGUEIREDO, 2010, p. [4]).

Esse cenário transparece no trabalho de Moema de Bacelar Alves, que atenta às exposições de arte na Pará do entresséculos XIX e XX, nos auxilia a assimilar um contexto próximo à Manoel Santiago em sua juventude. A historiadora revela uma Belém da década de 1910 de fato “aberta para as artes”, experimentando um intenso calendário de exposições, concertos e peças teatrais (ALVES, 2013, p. 31). Com um circuito de arte consolidado, a cidade se apresentava também como um espaço oportuno à formação de artistas, haja vista que, como destaca a autora, o ensino de pintura se fortalecia ao final do século XIX e se intensificava no início do século XX. Belém contava com escolas de arte e música, além de garantir o ensino de artes em suas escolas públicas (ALVES, 2013, p. 31, 32).

Parte do universo delineado, a mencionada Exposição Escolar de Desenho e Pintura poderia ser compreendida como um legítimo desdobramento desse estímulo ao desenvolvimento artístico na capital do Pará. O tema também é contemplado na pesquisa de Bacelar Alves (2013, p. 32), que apresenta o certame como uma iniciativa que surgiu em meio à cobranças quanto a “questão do ensino e apreciação das artes”, entendidas como “um meio de educar pelo gosto”, e assimiladas ao mesmo tempo com “uma função prática e economicamente importante para a sociedade”. Como resultado desse movimento, o certame se transformara em “um dos mais concorridos eventos artísticos organizados pelo governo” no meio paraense do início do século, segundo conta João Augusto da Silva Neto (2014, p. 99).

As Exposições Escolares foram instituídas em 1909 por João Antonio Luiz Coelho, governador do Pará, com o objetivo de proporcionar uma galeria de trabalhos premiados, para

efeitos de incentivo e aprimoramento.²⁵ À essas mostras poderiam concorrer estabelecimentos de ensino públicos e privados, de diferentes regiões do estado – prática que se manteve durante os primeiros quatro anos consecutivos em que elas ocorreram. Interrompido após a realização de 1912²⁶, o certame foi retomado apenas em 1917, mantendo como referência o formato das exposições anteriores. Até onde se sabe, o evento prolongou-se até 1918, momento em que o Estado vivenciava grave instabilidade financeira, situação que, possivelmente, decretou o fim das Exposições Escolares (ALVES, 2013, p. 32-38).

Mas voltemos à particularidade e pensemos em Manoel Santiago como parte desse processo, aqui brevemente esboçado. Na mencionada biografia romanceada sobre o artista, ao ambientar a chegada de seu protagonista em Belém do Pará, Chermont de Britto afirma que o mesmo teria se matriculado no Colégio Progresso Paraense, onde frequentou aulas de desenho e pintura com Theodoro Braga, figura de destaque na cidade naquele momento. Em seguida, o autor comenta a realização de exposições de desenho e pintura, organizadas ao final do ano escolar pelo mesmo colégio no Teatro da Paz – mostra que representaria “o triunfo” dos métodos de Braga e evento no qual Santiago alcançara “o mais alto prêmio”, logo em sua primeira participação (BRITTO, 1980, p. 25, 26). Nas páginas que seguem ao relato, Britto (1980, p. 29) afirma que por “três anos, Manoel Santiago obteve todos os grandes prêmios da exposição do Colégio Paraense”, feito que culminou em sua participação como *hors-concours*, em vista da decisão da diretoria da escola.

Ao examinarmos a narrativa de Britto, percebemos uma clara referência à participação de Manoel Santiago na Exposição Escolar de Desenho e Pintura de 1918, que como vimos, foi lembrada por Theodoro Braga em seu artigo publicado pelo IHGP. Ao mesmo tempo, fica evidente a imprecisão de sua explanação, uma vez que sabemos que as Exposições Escolares foram interrompidas por quatro anos, entre 1913 e 1916, e que não se tratava da iniciativa de um colégio específico e sim de um projeto estimulado pelo governo. Embora seja realmente provável que Manoel Santiago tenha participado desse certame nos anos anteriores à 1918, quando ocorreram, não foi encontrada uma documentação que comprovasse esse dado.

Em contrapartida, sabemos que para além da presença de Theodoro Braga nesses

²⁵ Conforme sublinha a estudiosa, a “primeira versão” do evento denominava-se *Exposição escolar de desenho*, embora também tenha recebido obras em pintura. Nas mostras que se seguiram, o nome foi modificado para *Exposição escolar de desenho e pintura*, quando passou a ter duas galerias, “uma para cada tipo de expressão”. Cf. ALVES, 2013, p. 35.

²⁶ Moema de Bacelar Alves sugere como motivo para o interrompimento do evento a mudança de governo iniciada em 1913, acompanhada pela crise na exportação da borracha. Cf. ALVES, 2013, p. 36.

certames organizados pelo Estado, entre os anos de 1912 e 1913, o professor realizou três exposições com trabalhos de seus alunos, e que a última delas teve lugar no Teatro da Paz, com seus discípulos do Colégio Progresso Paraense (ALVES, 2013, p. 190).²⁷ Da mesma maneira, encontramos uma nota no jornal *Estado do Pará* (COLLEGIO..., 1911, p. 2)²⁸, na qual Manoel Santiago aparece entre os alunos aprovados nas disciplinas de Geografia e Desenho do curso fundamental, na mesma instituição de ensino. Ao verificarmos essas informações com o relato de Chermont de Britto percebemos sua exposição como uma junção entre diferentes dados – o que nos permite supor que Manoel Santiago de fato tenha participado entre as mostras de alunos promovidas por Braga, haja vista que o vínculo do mesmo com o colégio em que o pintor atuou se confirma, ao menos desde 1911. A análise nos interessa mais pelo que revela em torno das possibilidades experienciadas por Santiago no ambiente paraense do que pela ponderação de seu biógrafo, afinal, uma narrativa romanceada não pressupõe rigor documental.

O teor especulativo de nossa observação ganha tonalidades mais verossímeis ao atentarmos para o caminho percorrido por Manoel Santiago em seus últimos anos em Belém do Pará, às vésperas da mudança para o Rio de Janeiro. João Augusto da Silva Neto chama atenção ao fato de que a atuação de Santiago no meio artístico paraense não se restringiu à participação em circuitos expositivos e, fundamentando-se na pesquisa de Caroline Fernandes Silva,²⁹ revela um Manoel Santiago envolvido em um projeto voltado ao ensino das artes na cidade, como sócio-fundador da *Academia Livre de Bellas Artes*, que iniciada em 1918, “vislumbrava o comprometimento pessoal dos fundadores em atender as demandas de ensino de pintura em Belém” (SILVA NETO, 2014, p. 100).

O tema aparece na obra *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*, de Carlos

²⁷ A informação consta no apêndice de seu trabalho, onde a autora apresenta as exposições que anualmente ocorreram em Belém, partindo de informações que circularam em jornais e outras fontes. Sobre as mostras de Theodoro Braga, a primeira (1912) teve lugar no Grande Salão da Tuna Luso Caixeiral; a segunda (1912) aconteceu no Instituto Amazônia e a terceira (1913) no Teatro da Paz, concebida como uma “exposição escolar de desenho, pintura e arte aplicada dos seus discípulos particulares do Colégio Progresso Paraense” (ALVES, 2013, p. 179-191). Gostaríamos de assinalar que nos atentamos para as considerações de Moema de Bacelar Alves a partir da indicação de João Augusto da Silva Neto (2014), que ao sinalizar as exposições promovidas por Braga entre 1912 e 1913 como um espaço frequentado por Manoel Santiago, referencia, em nota, o trabalho da historiadora.

²⁸ O nome de Manoel Santiago aparece na listagem dos resultados dos exames de alunos matriculados no Colégio Progresso Paraense. Cf. COLLEGIO..., 1911, p. 2.

²⁹ De acordo com a pesquisadora, tratava-se da iniciativa de “um grupo de artistas e intelectuais” que se reuniram na sede da Associação Artística Paraense para dar início ao projeto. Entre os sócios fundadores, Carolina Fernandes menciona os nomes de Manoel Santiago, José Girard, Clotilde Pereira, Adalberto Lassance, Manoel Pastana, Arthur Frazão, entre outros. Cf. SILVA, 2009, p. 65. Na pesquisa de Moema de Bacelar Alves a criação da *Academia Livre de Bellas Artes* é percebida como continuidade ao interrompimento das Exposições Escolares de Desenho e Pintura, em 1918. O projeto “oferecia o curso de Belas Artes em quatro séries mais o preparatório” (ALVES, 2013, p. 38).

Rubens, que ao tratar da biografia de Manoel Pastana – artista que, como Manoel Santiago, também esteve envolvido com a *Academia Livre* –, indica que o projeto teria se iniciado com a criação de um “studio” pelo mesmo e seus colegas, para que pudessem se dedicar “mais assiduamente às artes”. Adiante, o projeto se tornaria um empreendimento mais consolidado, “com o concurso de diversos professores que gentilmente prestavam o seu auxílio” (RUBENS, 1941, p. 248, 249). Lamentavelmente, conforme indica Caroline Fernandes Silva (2009), a iniciativa parece ter tido um curto período de atividades, a julgar que os últimos registros encontrados pela pesquisadora datam de 1922. Como justificativa para o fato, a pesquisadora aponta o agravamento de sua frágil situação financeira (SILVA, 2009, p. 65, 66).

Vale lembrar que, de acordo com Silva (2009, p. 65), em decorrência da crise econômica que invadia o cenário paraense ao final dos anos 1910, as “dificuldades vivenciadas pelos artistas locais”, como a “falta de investimentos e infraestrutura” foram “forte motivo para a criação de grupos como a *Associação de Artistas Paraenses* ou mesmo a criação da *Academia Livre de Bellas Artes*”. Por essa razão, pensamos que o envolvimento de Manoel Santiago com a iniciativa corrobora nosso entendimento sobre seu perfil participativo e de pleno envolvimento na esfera das artes de Belém do Pará, característica que acreditamos ter continuidade em seus empreendimentos futuros, na capital da República. É o momento de voltarmos nossos olhares para as elaborações desse jovem pintor no Rio de Janeiro.

2.2 UM PINTOR DE “GRANDES ÓCULOS” CHEGA À CAPITAL

Como percebemos, a decisão por mudar-se para o Rio de Janeiro e iniciar seus estudos na ENBA foi uma escolha efetivamente apropriada àquele que vislumbrava um futuro promissor no âmbito artístico nacional. Com efeito, Santiago percorria o mesmo trajeto que por um longo período lançou tantos outros jovens à capital – mulheres e homens que despediam-se de sua terra natal para investirem em sua formação enquanto artistas ou mesmo integrarem esse influente circuito das belas artes.³⁰ De imediato, recordamos as palavras de Pietro Maria Bardi (1975, p. 192) ao sublinhar o Rio de Janeiro como polo centralizador dos “círculos dedicados à pintura”, pois em síntese, a “Academia carioca capitalizava tudo que se relacionasse com

³⁰ Ressaltamos que esse direcionamento à capital no período republicano deve ser percebido como continuidade a uma prática vigente desde os tempos do Brasil Monárquico, pois como aponta Ana Maria Tavares Cavalcanti (2012, p. 103), “jovens talentos de todas as províncias do Império chegavam ao Rio de Janeiro para ali estudar. Por lá passaram os mais notáveis pintores e escultores do período, e os que não tinham laços oficiais com a instituição não deixaram de participar de suas Exposições Gerais”.

pintura e escultura: encomendas, prêmios, renome, ensino”.

Por certo, mencionamos elementos suficientes para encorajar o jovem amazonense a enfrentar a dinâmica social das ruas cariocas, lembradas em sua biografia romanceada pelas impressões de patente hostilidade e antagonismo frente à familiar Belém do Pará.³¹ Resta-nos, portanto, indagar a respeito das ambições de Manoel Santiago no Rio de Janeiro. Quais seriam os principais anseios do pintor na capital? De antemão, sabemos que o ensino da ENBA situava-se na esfera de seus principais interesses, mas o que o vínculo com a instituição poderia lhe proporcionar? Além disso, quais seriam suas demandas? Na condição de principiante, como construir sua legitimidade enquanto artista? Essa legitimação perpassava pelas portas da Escola? E por último, mas não menos importante, questionamos: afinal, como se sustentar?

A solução para a última questão foi encontrada por Manoel Santiago em terreno paralelo ao campo das belas-artes e, mesmo à contragosto, o pintor adentrava os domínios jurídicos. Pelo que foi possível constatar, Santiago dava continuidade, no Rio de Janeiro, à formação em Ciências Jurídicas que iniciara em solo paraense e o vínculo com a Faculdade de Direito da capital se confirma ao longo de 1920, em menções ao seu nome encontradas na imprensa.³² Convém ressaltar que ao recorrer à habilitação na seara jurídica, Manoel Santiago se aproximava do percurso trilhado por seu antigo mestre, Theodoro Braga, que bacharelou-se em Direito na Faculdade do Recife, ao mesmo tempo em que iniciava seus estudos em pintura (COELHO, 2009, v. 2, p. 193; RUBENS, 1941, p. 168).

É provável que conciliar a dupla formação em campos tão distintos tenha se tornado uma tarefa árdua para Manoel Santiago, que em algum momento de sua trajetória na ENBA optara por acompanhar as disciplinas na condição de aluno livre. Tomamos conhecimento do fato a partir do relato do próprio pintor, que em entrevista concedida em 1927 à Angyone Costa, afirmava que apesar de ter ingressado na Escola como aluno matriculado, em razão da “frequência rigorosa” tornara-se, posteriormente, aluno livre da instituição (COSTA, 1927, p. 190). Ao continuar sua explanação, o artista ressaltava para o crítico que “nesse caráter”, frequentou a Escola por vários anos, informação sobre a qual, infelizmente, escampam-nos maiores detalhes, uma vez que o Livro de Matrícula dos alunos de Livre Frequência da

³¹ Ao narrar a primeira investida de Manoel Santiago nas ruas do Rio de Janeiro, Chermont de Britto (1980, p. 53) descreve a frustração do artista frente à “alma da multidão” que percorria as ruas, e afirma que Santiago “sentiu-se inteiramente abandonado nesse deserto de indiferença”.

³² Encontramos o nome de Manoel Santiago associado à Faculdade de Ciências Jurídicas do Rio de Janeiro em duas publicações veiculadas pela imprensa: em uma nota celebrativa ao início das aulas, e também no registro do resultado de exames de fim de ano, que relatava a aprovação de Santiago em Direito Administrativo. Cf. FACULDADE DE CIÊNCIAS..., 1920, p. 7; FACULDADE DE DIREITO..., 1920, p. 5.

instituição no período em questão não foi localizado.

É em tom especulativo, portanto, que indicamos a possibilidade de que Manoel Santiago tenha iniciado seu acompanhamento das aulas com aluno livre no ano seguinte à sua inscrição na ENBA, considerando que as informações sobre sua formação que constam no Livro de Matrícula (ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1919, p. 127) se restringem ao ano de 1919 – diferenciando-se, por exemplo, de casos como o da aluna matriculada Margarida Lopes de Almeida, ganhadora do Prêmio de Viagem escolar, cuja trajetória ao longo de todos os anos do curso encontra-se registrada no mesmo documento.

Oficializada entre os Estatutos da Escola Nacional de Belas Artes do período republicano, a Livre Frequência foi encarada como uma grande oportunidade para o acesso ao ensino da instituição e compreendida, quando foi instituída, “como um elemento fundamental para garantir a liberdade de ensino, assim como a liberdade artística dos alunos” (DAZZI, 2011, p. 260). De acordo com o *Regulamento da Escola Nacional de Belas Artes de 1915*,³³ a admissão dos alunos livres se encontrava efetivamente sancionada no Art. 79, no qual consta que seu acesso estava permitido “em todas as aulas da escola, sujeitando-se, naquelas em que for necessário, a um exame especial de admissão” (BRASIL, 1917, v. II, p. 382). Das especificidades que competiam à essa categoria, cumpre sinalizar que o Regulamento também impunha algumas restrições. Abaixo, destacamos aquelas que nos interessam em específico:

Art. 84. Os alunos livres não serão chamados a exames, nem a concursos; não tem direito a nenhum certificado da escola, nem podem concorrer, como alunos, a prêmio algum.

Art. 85. O aluno livre que tiver dado mais de 40 faltas, perderá o direito à frequência da aula em que estiver inscrito (BRASIL, 1917, v. II, p. 382).

À primeira vista, não poderíamos desprezar o fato de que as determinações do Art. 84, provocam certo estranhamento ao serem confrontadas com o que imaginaríamos integrar a esfera de principais interesses de Manoel Santiago, pintor em formação, ávido por se destacar em seus estudos. Estaria o mesmo sacrificando essa oportunidade ao optar pela livre frequência?

³³ Com a instauração da República, a antiga Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). A transição foi acompanhada pela reforma da instituição, conhecida como *Reforma de 1890*. Após essa data, os Estatutos da Escola Nacional de Belas Artes ainda sofreriam modificações em três momentos, em 1901, 1911 e 1915. O tema pode ser melhor compreendido a partir da tese de doutorado de Arthur Valle, que analisa em seu primeiro capítulo, dentre outros aspectos, os desdobramentos da Reforma, com um olhar especialmente voltado à estrutura do curso de pintura da Escola ao longo da 1ª República. Cf. VALLE, 2007, p. 27-66. O Regulamento de 1915 nos interessa, portanto, por tratar-se da última alteração do Estatuto da instituição e serve como referência para o período em que Manoel Santiago frequentou a ENBA.

De que maneira o impedimento imposto pelo Regulamento afetaria a experiência do pintor? Para respondermos a essas questões, amparamo-nos na pesquisa de Camila Dazzi, que dedicada à análise dos primeiros anos de funcionamento da ENBA, constata que entre 1891 e 1894, “apesar da livre frequência ter uma série de limitações, entre elas o fato de os alunos não poderem obter diplomas, nem concorrer ao Grande Prêmio de Viagem, [...] havia na Escola, [...], mais alunos livres do que matriculados” (DAZZI, 2011, p. 261).

Ocupando-se em esclarecer as causas desse descompasso, a historiadora fornece elementos que, apesar de circunscritos ao final do século XIX, nos auxiliam a encontrar caminhos para interpretar a decisão tomada por Manoel Santiago. Dentre os diferentes fatores elencados por Dazzi (2011, p. 261), interessa-nos, em particular, o dado de que “para parte dos estudantes que frequentavam a Escola não interessava o diploma que ela oferecia aos alunos matriculados que concluíam o curso especial”, apontamento segundo o qual é possível entrever nas escolhas de Santiago uma prática recorrente nesse meio de ensino e que nos permite sustentar que, talvez, nem o título nem os concursos proporcionados pela ENBA fossem encarados como indispensáveis pela ele naquela conjuntura.³⁴

Por outro lado, uma dimensão de maior importância parece ter sido atribuída pelo pintor quanto ao acompanhamento dos cursos oferecidos pela instituição, pois como vimos anteriormente, Manoel Santiago declarava em 1927 à Angyone Costa sua assiduidade na Escola na condição de aluno livre – presença em parte certificada pelo Art. 85 do Regulamento, que restringia o número de faltas aos estudantes de livre frequência. Considerando que Camilla Dazzi (2011, p. 262) aponta para o interessante dado de que muitos dos alunos livres iniciavam seu ensino “cursando as mesmas disciplinas obrigatórias aos alunos matriculados”, ao estabelecermos como alternativa possível o fato de que Manoel Santiago tenha acompanhado os passos de seus colegas de profissão e prosseguido no curso geral da Escola, mesmo como estudante de livre frequência, ponderamos que a escolha do pintor não afetaria, em grande medida, sua formação nessa esfera de ensino.

Acompanhando essa perspectiva, nos parece necessário ressaltar que ao optar pelo perfil

³⁴ Como bem demonstra a autora, para além da particularidade mencionada, o reduzido número de alunos matriculados também se justificaria, dentre outros fatores, pelas dificuldades enfrentadas no momento de efetivação da matrícula na instituição segundo as exigências do Regulamento, adversidades que, no caso de Manoel Santiago, independentemente das alterações regulamentares no que diz respeito à realização da matrícula até 1915, já haviam sido superadas. Quanto aos alunos que não se interessavam pelo diploma conferido pela instituição, a autora comenta casos de estudantes que “frequentavam a Escola com o simples propósito de aprimorar a sua técnica de desenho ou seus conhecimentos sobre gravura, mas que não tinha pretensões de se formar pela instituição”, como exemplificado pelos “aprendizes da Casa da Moeda”. Cf. DAZZI, 2011, p. 261-266; SÁ, 2004, p. 407.

de aluno livre, Santiago preservava o vínculo com a instituição de maior evidência para o ensino artístico do país, mantendo-se próximo aos meios de aprimorar sua técnica e, sem dúvida, perto daqueles que poderiam conferir-lhe a almejada legitimidade profissional. É de maneira estratégica, portanto, que percebemos as orientações do jovem pintor no meio fluminense, tendo em vista que a Escola logrou considerável prestígio até a década de 1920 e que “os artistas ligados diretamente a ela, ou formados por ela” tiveram “grande destaque no cenário artístico da capital e mesmo das províncias”, como destacou Sônia Gomes Pereira (2016, p. 240).

Recurso indispensável àqueles que buscavam conquistar visibilidade e legitimação no meio, as Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA) representavam “os mais importantes certames artísticos da 1ª República” (VALLE, 2007, p. 141) e integraram, como vimos no início desta seção, o campo mobilizado por Manoel Santiago a fim de se estabelecer como pintor no Rio de Janeiro. Organizadas anualmente pela ENBA e em grande parte mantenedoras de sua notoriedade, as Exposições Gerais, também conhecidas como Salão oficial, configuravam-se como o “grande espaço de consagração dos artistas”, domínio no qual os mesmos poderiam ser reconhecidos e onde lhes era possibilitada a concorrência ao Prêmio de Viagem ao estrangeiro (PEREIRA, 2016, p. 244, 245).³⁵

A respeito desse lugar de relevo conferido à experiência proporcionada pelo Salão, lembramos as palavras de Angela Ancora da Luz (2005, p. 19), que destaca:

É que esse espaço, antes de ser físico, é lúdico. Possui a capacidade de concentrar a produção artística de um período, de emoldurar valores que se materializam em obras, de fazer surgir do nada nomes ainda desconhecidos e levá-los à consagração com a mesma naturalidade com que condena ao ostracismo artistas renomados. Ele possibilita ao iniciante, se aceito, expor ao lado do mestre, antes inatingível.

Envolta por esse conjunto de fascínios, seguramente atraentes aos principiantes, julgamos ser muito natural que um artista como Manoel Santiago tenha se inclinado à participação na EGBA logo no ano seguinte à sua acomodação na capital e ao início de sua formação na ENBA. Afinal, partindo da colocação de Angela Ancora da Luz, podemos considerar que sua projeção social e profissional se mostrava intimamente vinculada à

³⁵ Após a 1ª Exposição Geral do período republicano, que aconteceu em 1894, dois prêmios de viagem anuais foram estabelecidos: um conferido pela ENBA aos alunos matriculados e outro, pela EGBA, aos expositores que não possuíam, necessariamente, um vínculo com a Escola. Cf. PEREIRA, 2016, p. 245. Esse tema também foi explorado pela pesquisadora Ana Cavalcanti (2002b, p. 71), que destaca que “a maioria dos laureados com o Prêmio de Viagem da Exposição foi de alunos ouvintes da Escola”, alunos que não estavam formalmente matriculados, “mas que seguiam os concursos dos professores” na ENBA.

experiência do Salão, ao seu sistema de premiações e à possibilidade de ser reconhecido nesse espaço pelo público, por seus professores e pela crítica de arte – orientações pertinentes para compreendermos a inserção do quadro *Uma Sesta Tropical* nesse circuito expositivo e que serão retomadas nesta seção.

2.2.1 Primeiros anos no Rio de Janeiro

Em 1920, portanto, o pintor manauense inaugurava sua participação na Exposição Geral apresentando duas telas, intituladas *Rua S. José - Rio de Janeiro* e *Autorretrato* – obras que, infelizmente, não foram encontradas.³⁶ Ora, permitindo-nos uma simples incursão imaginativa a partir dos temas sugeridos pelos títulos, supomos que Manoel Santiago dedicava à sua estreia nas paredes do Salão, emoldurados lado a lado, um olhar sobre a paisagem urbana do centro carioca – uma perspectiva, talvez, sobre o trecho localizado em um dos polos culturais daquela cidade que começava a conhecer –, acompanhado de um autorretrato que, com ou sem pincéis nas mãos – como faria anos depois, no autorretrato de 1938 (Fig. ci-27) atualmente exposto no MNBA – o posicionava no espaço mais conveniente à divulgação de um pintor iniciante. Com esse exercício de representação de si mesmo, Santiago conquistava sua primeira premiação no certame, a Menção Honrosa de 2º grau, além de algumas citações nos jornais (CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1920a, p. 24).

Como de costume, o catálogo do evento listou breves informações sobre o expositor, apresentado como natural do Amazonas e discípulo de Lucílio de Albuquerque, atestando o vínculo com o mestre anteriormente sugerido, vínculo esse que pouco sobreviveu na biografia santiagana.³⁷ Imprescindível sublinhar que de acordo com o mesmo catálogo, a figura de Manoel Santiago se materializou duplamente entre as molduras da exposição, contemplada em um retrato realizado pelo pintor Joaquim da Rocha Ferreira que, por sua vez, também assinalava Lucílio como mentor. Desse cenário, não poderíamos deixar de presumir a satisfação que o episódio pode ter proporcionado ao professor de ambos, que entrevistado por Tapajós Gomes

³⁶ A estreia de Manoel Santiago no Salão oficial foi atribuída por diferentes autores, como José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 461); Roberto Pontual (1969, p. 473) e Chermont de Britto (1980, p. 61), aos anos de 1918 e 1919. Entretanto, ao investigarmos os catálogos das Exposições Gerais agrupados por Carlos Maciel Levy (2003) não encontramos referências ao pintor entre os anos mencionados. O nome de Santiago aparece pela primeira vez no Salão de 1920, informação a partir da qual nos fundamentamos em nosso trabalho. Cf. ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1920, p. [40].

³⁷ Nas obras sobre Manoel Santiago e mesmo em algumas entrevistas concedidas pelo artista, os nomes de Rodolpho Chambelland, Amoêdo, João Baptista da Costa e especialmente Eliseu Visconti ocupam lugar de destaque como seus professores de pintura. Cf. AQUINO, 1986, p. 296; BRITTO, 1980, p. 59-61; PONTUAL, 1969, p. 473; LEITE, 1988, p. 460, 461.

em 1927, assim se referia à “luta sem tréguas, de todos os dias”, que caracterizaria seus anos como docente, catedrático da Escola:

- Sou um obscuro professor de desenho, nada mais. A minha missão, como vê, tem sido bem modesta. Tome um catálogo do nosso Salão e dificilmente encontrará um Artista que se diga meu discípulo... Todavia, quase todos eles passaram pela minha aula de desenho figurado... Eu apenas desbasto a madeira tosca, outros aperfeiçoam a obra... e eu fico para o canto... (GOMES, 1927, p. 36).

Ajustando nossas lentes sobre o ano de 1921, nos deparamos com um Manoel Santiago mais integrado ao meio carioca. Paralelamente às recentes investidas no plano das belas-artes e em proveito da formação em nível superior no campo jurídico, Santiago, que atuava na Alfandega do Rio de Janeiro, foi nomeado escriturário do Tesouro Nacional e encaminhado à Procuradoria Geral da Fazenda Pública (ACTOS..., 1921, p. 4; UMA PENCA..., 1921, p. 7). O cargo, que exerceu por longos anos “contra a vontade e para vencer dificuldades econômicas”, como defende Flávio Aquino (1986, p. 17), nos permite aproximar a experiência do pintor à trajetória de uma série de outros artistas, que em busca de conforto financeiro, incorporavam o funcionalismo público.³⁸ Esse tópico transpassou a narrativa de Mônica Velloso, que em seu livro *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*, evidencia o traço comum aos artistas e intelectuais do entresséculos XIX e XX carioca, divididos entre o expediente no trabalho burocrático e o desejo de viver em função de sua “sensibilidade artística” (VELLOSO, 2015, p. 72, 73).³⁹

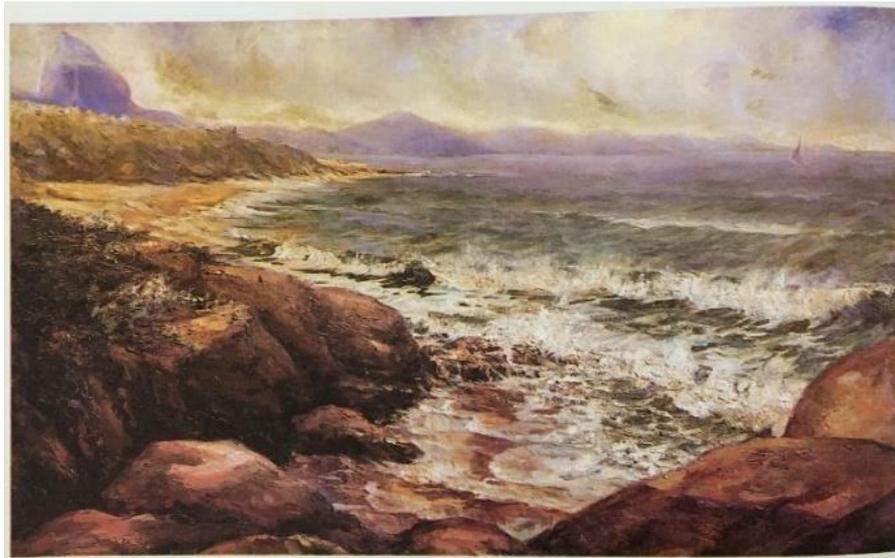
Em sintonia com a nova realidade profissional, a face do artista em formação se encontrava em pleno desenvolvimento, despertando, ao que parece, maior entusiasmo na crítica especializada em decorrência de sua participação no Salão de 1921. De acordo com o catálogo da 28ª Exposição Geral de Belas Artes, Manoel Santiago abraçava novamente os motivos cariocas ao apresentar as telas *Ipanema* e *Praia do Arpoador* – encorajado, quiçá, pelo deslumbre provocado pela paisagem litorânea do Rio de Janeiro, tantas vezes retomada em suas pinturas posteriores (ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1921, p.[86]). Em contraste à habitual neblina que nos distancia das telas realizadas por Santiago nesse percurso inicial de

³⁸ Traço comum entre os autores Flávio Aquino (1986, p. 17, 18) e Altamir de Oliveira (1975, p. 5) é a ênfase dada à constante procura de Manoel Santiago por promoções na carreira jurídica. Nesse aspecto, sua trajetória reveste-se das marcas de uma vida que muito sacrificou o ímpeto pela pintura e a vontade de viver em função da arte pela construção da estabilidade econômica.

³⁹ Velloso menciona diversos artistas e intelectuais que atuaram no serviço burocrático, dentre os quais citamos Lima Barreto, K. Lixto e Raul Pederneiras. Para mais informações, ver: VELLOSO, 2015, p. 72, 73.

sua carreira – trabalhos que não foram contemplados como reproduções nas páginas dos jornais da época –, a partir da análise do livro *Manoel Santiago: Vida, Obra e Crítica*, de Flávio Aquino, algo nessa relação se modifica. Entre as ilustrações que ali figuram, encontramos uma tela datada de 1921, cujo título, *Praia do Arpoador*, parece-nos agradavelmente familiar.

Figura 26 – *Praia do Arpoador* (Rio) (1921), de Manoel Santiago



Fonte: Aquino (1986, p. 50).

Tendo em vista que na pesquisa empreendida não nos deparamos com reproduções das paisagens apresentadas por Manoel Santiago na exposição de 1921, não poderíamos afirmar, de forma categórica, que *Praia do Arpoador* (Figura 26) estivesse entre elas.⁴⁰ De todo modo, o contato com a obra nos permite, ao menos, alguma proximidade com a temática, tão cara à seu autor ao longo de toda sua carreira e, nesse caso, percebida de forma tão diferenciada da aura luminosa das faixas litorâneas pintadas por um Manoel Santiago amadurecido.⁴¹ Nessa cena à beira-mar dos anos 20, observamos o choque das ondas esverdeadas sobre as volumosas pedras do Arpoador, nitidamente apresentadas em um primeiro plano escurecido. Sua materialidade contrapõe-se à atmosfera volatilizada que se suspende no contínuo movimento

⁴⁰ Mais informações a respeito da imagem constam ao final do livro, em trecho dedicado à opinião de críticos e amigos de Manoel Santiago, através do depoimento de Valdir dos Santos Teixeira (1986), apresentado como amigo, colecionador e discípulo do artista, além de colaborador na seleção das obras ali reproduzidas. Conforme Teixeira, *Praia do Arpoador* (1921) integrava a coleção de um afilhado de Manoel Santiago que há pouco desfazia-se de seu acervo. Somam à antiga coleção outros trabalhos também reproduzidos no volume, como é o caso de *Nu com borboletas* (1924), tela que apresentaremos adiante. Cf. AQUINO, 1986, p. 387-389.

⁴¹ Exemplos podem ser encontrados nas telas *Barco e Figuras* (1960) e *Rio 62* (1962) (LUZ, 2015, p. 87, 88); *Posto 06* (1944) e *Copacabana* (1945) (SOUZA, 1987, p. 21-81).

marinho, encobrendo a vista panorâmica que nos permite distinguir, em tons de violeta, o Pão de Açúcar e um conjunto de montanhas a diluírem-se no horizonte.

Retornando ao catálogo da exposição, nele encontramos novas particularidades da trajetória formulada por Manoel Santiago, que em 1921 se apresentava como discípulo dos professores João Baptista da Costa e Rodolpho Chambelland. Novamente fundamentados na pesquisa de Arthur Valle (2007, p. 314-316), sabemos que naquela circunstância ambos os mestres regeram, respectivamente, as cadeiras de Pintura e Desenho de modelo vivo, dado que encaramos com um valioso indício acerca das orientações de Santiago na Escola, possivelmente como aluno livre. Além disso, ao folhearmos o referido catálogo esbarramos, pela segunda vez, em um retrato alusivo ao pintor amazonense, que naquele ano serviu como tema para o jovem Oswaldo Teixeira, discípulo de Rodolpho Amoêdo e, assim como Santiago, de Rodolpho Chambelland, e que começava a se destacar entre artistas iniciantes.

Tanto o autor quanto o retratado foram lembrados nas páginas da revista *Ilustração Brasileira* pelo crítico Adalberto Mattos, que sobre o *Retrato do pintor Santiago* caracterizava Oswaldo Teixeira como um moço com “coragem de fazer alguma coisa fora das normas habituais”, ao passo que sublinhava as paisagens de Manoel Santiago como reveladoras da “evolução franca” de seu autor, que com “uma maneira simpática de pincelar e cortar os seus quadros”, demonstrava suas “magníficas qualidades de marinheiro, com empastamentos seguros e muita cor”. Digna de nota é a menção aos artistas entre as considerações do crítico, que apesar de elogiar o aspecto “pouco numeroso” do Salão de 1921, onde não encontrou o “atropelo habitual dos outros anos”, na introdução de seu artigo queixava-se quanto a escolha dos trabalhos exibidos e recomendava à comissão uma maior severidade na seleção das obras expostas (MATTOS, 1921a, p. 72).⁴²

Poucos meses após a inauguração do Salão, Manoel Santiago se tornava assunto para uma breve crônica de Adalberto Mattos publicada n’*O Malho*, inteiramente dedicada ao artista. Sob o pseudônimo de Ercole Cremona (BRANCATO, 2018, p. 23)⁴³, o crítico colocava a trajetória do jovem pintor em retrospecto, apresentando-o como discípulo de Theodoro Braga e articulando elementos que se conservariam na retórica da biografia santiagana, como a “rara inclinação para pintura” manifestada na infância do artista, sua passagem de prestígio pelos concursos do Colégio Progresso Paraense e até mesmo a conquista do prêmio *hors concours* na

⁴² Retornaremos a essa questão nos parágrafos seguintes.

⁴³ Conforme indica o pesquisador João Brancato (2018, p. 18), Adalberto Mattos atuou como crítico nas revistas *O Malho*, *Para Todos* e *Ilustração Brasileira*, “todas elas pertencentes à Sociedade Propagadora *O Malho*”.

exposição escolar. No tocante ao recente ingresso de Manoel Santiago nos círculos cariocas, Mattos recuperava o premiado *Autorretrato* do ano anterior para situar o artista em um processo de aprimoramento e estudo, e ao retomar a sua última participação na Exposição Geral, o crítico realçou “uma bem acabada e resolvida tela, uma marinha prenhe de qualidades”, que não sabemos se referência a *Ipanema* ou a *Praia do Arpoador* (CREMONA, 1921, p. 35).

Finalizando o relato, Adalberto Mattos sintetizava alguns aspectos que, na sua leitura, caracterizavam tanto o indivíduo Manoel Santiago quanto sua postura artística, elaborando uma apreciação simpática ao pintor, a quem muito recomendava. Separamos abaixo um fragmento de sua argumentação:

Manoel Santiago é possuidor de um espírito culto, dado ao estudo, é bacharel em ciências jurídicas, tendo feito um curso brilhante; pertence ao número dos artistas que evoluem francamente, que observam rigorosamente os motivos a interpretar; não se contentando com os resultados de fácil aparência. O seu desenho é honesto, correto, e percebe-se o desejo de acertar sempre. *Caracteriza a sua produção a seriedade da escolha dos motivos.* O que o pintor tem executado, até a presente data, *diz alguma coisa mais do que a monótona paisagenzinha a que estão habituados muitos dos nossos artistas* (CREMONA, 1921, p. 35, grifo nosso).⁴⁴

É com particular interesse que percebemos os comentários de Adalberto Mattos, declaradamente elogiosos à Manoel Santiago, assumirem implicações inteiramente distintas ao serem comparados às palavras de outro crítico, que na revista *D. Quixote* também dedicava um artigo ao pintor e à sua participação no Salão de 1921. Principiando por um olhar apressado em torno da pintura de marinhas no Brasil, Terra de Senna, em seu característico tom de zombaria, tão peculiar à revista, indicava que naqueles tempos o gênero teria se tornado “acessível a todos os artistas” e que essa “evolução” da temática resultaria no constatado “aparecimento contínuo de marinhistas brasileiros”. Mencionando alguns artistas que embarcavam nessa torrente, o crítico colocava em evidência aquele que, na sua interpretação, surgia “aureolado” pelo Salão e “pela quase totalidade da crítica”: Manoel Santiago. Eis um importante trecho de sua explicação:

⁴⁴ Ao longo de nossa pesquisa foram diversas as considerações encontradas em que Adalberto Mattos se refere a um processo de evolução percebido nas obras de Manoel Santiago. O fragmento destacado não deve ser compreendido, portanto, como um caso isolado. Nesse sentido, o trabalho do pesquisador João Brancato (2018, p. 27-70) configura uma importante referência para nossa pesquisa, pois ressalta “a valorização da técnica, sobretudo do conhecimento do desenho” como elementos primordiais na crítica de Mattos, que como aponta o pesquisador assumiu uma postura “muito próxima da tarefa de um professor”, analisando o desenvolvimento dos artistas e estimulando-os.

Jovem, *de grandes óculos*, o pintor Manoel Santiago ainda está cheio de esperanças; para ele tudo é verde garrafa: o 1º plano, o 2º, os rochedos, o próprio azul do céu que cobre as suas marinhas. Manoel Santiago não gosta, porém, das águas plácidas. A sua obsessão é o mar encapelado, revolto, violento. Acontece, às vezes, que nas marinhas de Manoel Santiago a perspectiva, mais que o Júri do Salão, “vai na onda”, [...]. *O que caracteriza, entretanto, a obra de Manoel Santiago é o tamanho das suas telas*. O que os outros “executam”, sumariamente, em pequenas “manchas”, Manoel Santiago faz em telas de 4x3 com molduras grandes, à Levino Fanzeres, com o *nobre intuito de atrair para o seu nome as devidas atenções dos senhores membros do júri do Salão e da maioria da crítica* (SENNA, 1921, p. 4, grifo nosso).

Partindo das apreciações aqui expostas, constatamos que com sua participação no Salão de 1921, Manoel Santiago despertava a atenção de personalidades da crítica como Adalberto Mattos e Terra de Senna, que atraídos por suas marinhas expressaram diferentes interpretações em torno da figura do pintor. Posicionando-o entre a mocidade que despontava no evento, ambos os críticos parecem concordar quanto à impressão provocada pela paisagem marinha de Santiago, compreendida por Terra de Senna como ambientações de mar tempestuoso que, imaginamos, realmente se distanciariam da “monótona paisagenzinha” rotineira, comentada pelo crítico d’*O Malho*. Por outro lado, Senna se distingue de Mattos ao descobrir o “característico” de Manoel Santiago não nas virtudes de um pintor em formação, e sim nas grandes proporções de suas telas, somadas às vultuosas molduras – artimanhas a que o artista recorreria para distinguir-se entre outros expositores. Sobre as intenções do jovem “aureolado”, o crítico da *D. Quixote* não manifestava dúvidas: tratava-se do “nobre intuito” de Santiago de cativar interesses no Salão.

Ao desvelar uma intencionalidade por trás das escolhas daquele rapaz “de grandes óculos”⁴⁵ e revelar o que poderia, de fato, representar um artifício mobilizado por Manoel Santiago com o propósito de angariar a simpatia dos membros do júri e da crítica de arte, Terra de Senna, de certo modo, reafirma o lugar de importância de ambas instâncias na experiência de expositores. Como veremos adiante e com maior profundidade na próxima seção, a partir dos episódios que transcorreram à recusa de *Uma Sesta Tropical*, apresentar-se com êxito nas EGBA correspondia a uma verdadeira jornada, cuja primeira etapa constituía, naturalmente, na aceitação da obra pelo júri, condição que sabemos ter vetado o caminho para obras de diversos artistas, ao menos nesses primeiros anos em que Manoel Santiago esteve ligado à instituição e à sua exposição. O caso, que sinalizamos com base na documentação que integra o acervo do MDJVI, nos ocupará, de relance, nas linhas que seguem.

⁴⁵ Essa imagem do artista que atravessa o discurso do crítico aparece igualmente na forma de uma caricatura, estampada na mesma publicação, e que reproduzimos ao final desta seção.

2.2.2 Considerações sobre as recusas no Salão

Consoante às diretrizes do *Regulamento da Escola Nacional de Belas Artes*, a organização das Exposições Gerais ficava a cargo do Conselho Superior de Belas Artes (CSBA) – comitê oficial responsável, entre outras incumbências, por sua realização anual – presidido pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores ou, na sua ausência, pelo diretor da Escola, e constituído pelos professores da instituição e artistas eleitos.⁴⁶ As pautas das reuniões, realizadas periodicamente, eram redigidas por um de seus membros e estão registradas nas Atas das sessões, disponibilizadas pela instituição a qual nos referimos logo acima. Em nossa análise desse material, restrita aos anos da década de 1920, até 1928, mais especificamente, percebemos como orientações rotineiras do comitê a organização da agenda do evento; a eleição da comissão diretora e definição dos diversos júris de cada exposição; a apresentação de seus respectivos pareceres e designação dos prêmios, outorgados pelo Conselho, além de outras temáticas incorporadas à “ordem do dia”, que abordaremos ao longo desse trabalho quando necessário.

Da investigação empreendida, gostaríamos de ressaltar uma questão com a qual nos deparamos, elemento que desponta nos registros dos anos 1920 e 1921, e que consideramos relevante para uma compreensão mais aproximada da experiência de artistas que principiavam nesse meio expositivo, como é o caso do pintor Manoel Santiago. Na leitura da Ata de 27 de maio de 1921, encontramos a transcrição do parecer apresentado pela comissão diretora da 27ª Exposição Geral (1920) – uma espécie de prestação de contas, anualmente retomada entre as sessões do Conselho, mas que na ocasião apresentava algumas particularidades que nos interessam. Datado de agosto de 1920, o relatório listava o número de trabalhos encaminhados à comissão no período de inscrição no evento, detalhando o total de concorrentes inscritos e a quantidade de obras admitidas e rejeitadas em cada uma das seções contempladas pelo certame. Essas informações foram transpostas para a Tabela 1, onde indicamos, da mesma forma, as ausências que permearam o relato, notadamente, no que se refere ao total de concorrentes aprovados e recusados na exposição.⁴⁷

⁴⁶ Ver Art. 181 a 184 (BRASIL, 1917, v. II, p. 394).

⁴⁷ É evidente que, nesse caso, uma pesquisa de maior fôlego pode revelar o número de artistas recusados pela exposição de 1920, uma vez que sabemos o número de concorrentes inscritos e que a análise pormenorizada do catálogo do evento nos permite definir o número de artistas que se apresentaram na exposição.

Tabela 1 – 27ª Exposição Geral de Belas Artes (1920)

Nº de Obras	Pintura	Escultura	Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas	Arquitetura	Artes Aplicadas	Total de Concorrentes
Inscritas	233	32	20	16	0	84
Aprovados	132	25	20	7	-	?
Recusados	101	7	0	9	-	?

Fonte: Elaborada pela autora com base nas informações do Conselho Superior de Bellas Artes (1921, p. 29-30 verso).

Como se vê, dentre as especificidades verificadas em cada instância contemplada pelo Salão, diversas questões poderiam ser levantadas, contribuindo tanto para o entendimento em torno das Exposições Gerais, quanto do perfil de artistas que à ela concorriam – indagações que, no entanto, escapam às delimitações de nossa análise, embora apontem, por certo, para a necessidade de novas pesquisas. Restringindo-nos, no momento, ao exame dos dados apresentados a partir de nosso interesse pela seção de Pintura, o que nos compete sublinhar são as disparidades que esta instância apresenta quando comparada a quantidade de obras enviadas aos outros setores; o expressivo volume de obras a ela encaminhadas e, por consequência, o igualmente sintomático número de pinturas rejeitadas por esse mesmo júri.⁴⁸

Naturalmente, diante da análise desse documento algumas interrogações nos ocorrem, como: qual foi o critério adotado pelos júris para determinar os trabalhos que seriam aceitos ou recusados? Ou, existiria uma distinção entre artistas iniciantes e aqueles mais experientes? Apesar de não possuímos respostas concretas para essas questões, elas se fortalecem quando observamos, na documentação do ano anterior, uma experiência semelhante. Nos referimos ao relatório da comissão diretora da 26ª Exposição Geral (1919), apresentado na reunião do Conselho Superior de Belas Artes (CSBA) de 12 de maio de 1920, cujas informações transpomos para a Tabela 2.

⁴⁸ O júri de pintura da 27ª Exposição Geral de Belas Artes apresentou a seguinte composição: os professores Baptista da Costa, Lucílio de Albuquerque e Rodolpho Chambelland integravam o grupo como eleitos pelo CSBA e os professores Arthur Timótheo da Costa e Georgina de Albuquerque pelos expositores. A comissão diretora, por sua vez, foi constituída pelos professores Rodolpho Amoêdo, Benno Treidler e Raul Pederneiras.

Tabela 2 – 26ª Exposição Geral de Belas Artes (1919)

	Pintura	Escultura	Gravura de Medalhas	Arquitetura	Artes Aplicadas	Total
Concorrentes	86	20	11	5	1	123
Obras Inscritas	?	?	?	?	?	345
Obras Recusadas	188	0	0	3	0	191

Fonte: Elaborada pela autora com base nas informações do Conselho Superior de Bellas Artes (1920b, p. 23 verso).

Como adiantamos, nossa pesquisa não objetiva elaborar uma análise aprofundada dos dados apresentados em cada uma das seções do Salão. Entretanto, um simples exame comparativo entre as duas tabelas nos permite fazer algumas inferências. A primeira delas, sem dúvida, seria de que o critério que orientava a comissão diretora em seus relatórios não seguia, aparentemente, um padrão específico. Contrastando às informações coletadas sobre a exposição de 1920, o relato da comissão do ano anterior detalhava o número de concorrentes, mas não indicava quantas obras foram designadas a cada uma das seções do evento, apenas sua totalidade.⁴⁹ Num segundo momento, ao analisarmos o volume de obras recusadas na seção de pintura da exposição de 1919 frente ao número total de obras excluídas do certame, novamente constatamos a expressividade desse dado. Essa informação ganha em significado quando acompanhada do seguinte trecho que complementa o parecer:

A comissão vê com grande satisfação de há tempos a esta parte, que as Exposições Gerais de Belas Artes vêm tomando um aspecto mais harmônico em virtude de um julgamento menos condescendente por parte dos júris, quanto a aceitação das obras enviadas ao nosso salão anual. É de esperar que esse critério permaneça afim [sic] de que pouco a pouco tenda a desaparecer desses certames de arte o cunho de simples exposição de amadores. [...] (CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1920b, p. 23 verso).

É flagrante o entusiasmo manifestado pela comissão diretora da 26ª Exposição Geral diante do vultoso número de obras recusadas “por parte dos júris”, inclinação que, na verdade, nos parece responder diretamente às recusas da seção de pintura, como demonstra a Tabela 2. Ao mesmo tempo – e respondendo, em parte, nossa indagação quanto ao critério que

⁴⁹ Novamente, trata-se de uma ausência de dados que poderia ser superada através da análise pormenorizada do catálogo do Salão, comparando-se o número de obras expostas e os casos de recusa com o número total de obras inscritas.

fundamentava as rejeições do júri – ressalta a preocupação da comissão em afastar do certame qualquer associação a um evento de “amadores”, interesse que, pela lógica explicitada, justificaria o endurecimento nas avaliações dos comitês do Salão e, conseqüentemente, a rejeição de parte considerável das obras a eles destinadas.

É evidente que esse fundamento não deve ser compreendido sob o ângulo de um posicionamento propriamente pernicioso da parte da instituição, uma vez que – vale lembrar – inclinação semelhante seria compartilhada abertamente pela opinião de um crítico de arte, Adalberto Mattos, que no mencionado artigo sobre o Salão de 1921, defendeu a severidade nas determinações do júri, incluindo que as “aberrações” encontradas naquela exposição decorreriam de julgamentos pautados “não com a consciência e sim com o coração, por simpatia ao nome ou indivíduo”. Superados esses obstáculos, o certame representaria, nas palavras de Mattos, a “expressão máxima da totalidade dos nossos artistas” (MATTOS, 1921a, p. 72).

À vista das questões esboçadas, embora não possamos afirmar serem os casos de recusa das duas exposições mencionadas exceções no histórico do evento, consideramos a possibilidade de que o critério que determinou o expressivo afastamento de pinturas por parte do júri no Salão de 1920 possa ser compreendido como uma prática de continuidade em relação à experiência do ano anterior, na qual privilegiou-se uma seleção rigorosa das obras a serem expostas – perspectiva que confere alguma relevância à participação inaugural de Manoel Santiago nesse evento, onde recebeu sua primeira premiação. Essa postura do júri poderia ter se perpetuado na conjuntura de 1921, pois ecoa tanto no exíguo número de obras expostas naquele ano⁵⁰, quanto no discurso do crítico Adalberto Mattos, personagem atento às manifestações da Escola. Contudo, o caráter especulativo que acompanha nossa análise dessa documentação não deve escapar de vista, uma vez que se trata, evidentemente, de um exame temporalmente restrito.

De todo modo, é inegável que o fato de não termos encontrado esforços semelhantes nos relatórios do Conselho realizados nos anos seguintes, com listagens tão minuciosas sobre a quantidade de obras recusadas no evento impõem algumas indagações. Como veremos em maior detalhamento na seção seguinte, as recusas de fato transcorriam à Exposição Geral e, ao que parece, eram registradas pelo júri em documentação independente; mas, em relação à

⁵⁰ Apesar de não conhecermos o número de obras admitidas ou rejeitadas no Salão de 1921, fazemos essa afirmação com base nos comentários de Adalberto Mattos, que, como indicamos anteriormente, comentou o aspecto “pouco numeroso” do evento. Além disso, nos fundamentamos nos apontamentos feitos por Arthur Valle (2007, p. 142), em sua tese de doutorado, na qual apresenta o gráfico *Pinturas nas EGBA's da 1ª República*, a partir do qual fica evidente a queda do número de obras expostas no Salão entre os anos 1920 e 1921, quando retoma o crescimento.

quantidade de obras admitidas, não sabemos se essas representariam proporções semelhantes às verificadas nas exposições de 1919 e 1920. Tendo em vista que na busca empreendida entre os jornais dessa época não encontramos referências que tratassem especificamente das obras recusadas registradas na documentação – dado que, como adiantamos, tanto contrastou à polêmica instaurada com o afastamento de *Uma Sesta Tropical*, poucos anos depois – poderíamos afirmar que o volume de obras excluídas era recebido com naturalidade por artistas e pela crítica de arte, como algo rotineiro? Trata-se de uma questão que carece de pesquisas mais amplas e com acesso à documentação adequada.

Após esbarrarmos nesse ponto é o momento de retornarmos às insinuações de Terra de Senna a respeito do “nobre intuito” que pautava as intenções de Manoel Santiago no Salão de 1921, tanto em relação ao júri quanto à crítica de arte. Superado o risco da recusa, imaginamos que o motivo de aflições para os artistas, principalmente para iniciantes, seria o destaque entre a ampla concorrência que, como vimos, comumente visava a seção de pintura da exposição. E o caso se complexifica: transpostos esses obstáculos, dois fatores poderiam instigar os concorrentes: as premiações designadas pelo júri e o encorajamento da crítica – caminhos que, sem dúvida, contribuiriam para o realce profissional e, quem sabe, “sucesso” financeiro de jovens estudantes interessados em firmarem-se no círculo das belas-artes e vender suas telas. Assim, acreditamos que, face à experiência do ano precedente, caso as suspeitas de Terra de Senna sobre a motivações de Santiago fossem absolutamente precisas, estas também seriam facilmente justificáveis.

2.2.3 Vislumbres na trajetória do artista

Avançando nossa análise para o ano de 1922, observamos, efetivamente, como as veredas que delineavam as investidas no Salão oficial configuravam traços inconstantes para aqueles que nele se aventuravam – expectativas que se renovavam anualmente para iniciantes. Através das informações do catálogo do certame, sabemos que naquele ano Manoel Santiago manteve sua posição como discípulo de Baptista da Costa e Rodolpho Chambelland, e que para o evento comemorativo ao Centenário de Independência⁵¹, apresentou a tela *Flores ao Sol*, incluindo duas vistas litorâneas, intituladas *Canto do Rio* (Niterói) e *Botafogo* – quiçá motivado pela positiva recepção obtida em sua última participação (LEVY, 2003, v. II, p. 582). No que

⁵¹ Por ocasião da Comemoração do Centenário de Independência, a Exposição Geral foi substituída por uma exposição de Arte Contemporânea, também organizada pelo CSBA. Cf. A EXPOSIÇÃO..., 1922, p. 1.

se refere aos quadros por ele apresentados, trabalhos que infelizmente desconhecemos, tratavam-se, de acordo com *O Brasil* (AS BELLAS..., 1922, p. 4) de “duas expressivas paisagens e um ar livre”, cenários que, pela opinião publicada n’*O Jornal* (BELLAS-ARTES..., 1922, p. 3), fora as “árvores, terra e mar” presentes em *Canto do Rio*, não chegavam a impressionar.

À parte as duas considerações destacadas, foi Terra de Serra quem, mais uma vez, contribuiu para nossa aproximação, mesmo que relativa, de uma das composições exibidas por Manoel Santiago. Acompanhando uma narrativa que constatava a predominância de quadros de assunto histórico na exposição em razão do ano comemorativo, o crítico da *D. Quixote*, indicava serem de Santiago duas marinhas de “grandes dimensões” e um “ar livre” chamado *Flores ao Sol*. Articulando-se à sua muito própria maneira, sobre esse último apontava: “Um dia de sol tão quente, tão quente que chegou a queimar o braço da figura, empolando-lhe a pele”. Alegando que embora seus “efeitos de luz” fossem “um tanto exagerados”, o crítico defendia que o quadro não deixava de ser merecedor de atenção, “dado o fato de ser o seu autor um marinista e a ojeriza que, em geral, os marinistas tem pelas figuras” (SENNA, 1922, p. 17).

Apoiando-nos nos indícios que incorporam a narrativa do crítico, compreendemos que *Flores ao Sol* se diferenciava das telas *Botafogo* e *Canto do Rio* por tratar-se de um exercício de representação de figura, particularidade que, até onde sabemos, fora *Autorretrato*, não integrava as paisagens exibidas por Manoel Santiago nas exposições anteriores, ao menos não em lugar de evidência. Nesse sentido, retomamos à frequente caracterização de Santiago como um “marinhista” nas afirmações de Terra de Senna para, a partir das considerações de Arthur Valle, situarmos as escolhas do pintor amazonense. Segundo o pesquisador, a pintura de paisagem detinha grande prestígio no período republicano, provavelmente por dialogar com os “anseios da criação de uma ‘escola brasileira’ de pintura”, como também por estar associada “à manifestação da individualidade dos artistas”. O gênero encontrava-se na “rotina pedagógica dos alunos de pintura da ENBA” e teve presença garantida entre os catálogos das Exposições Gerais, tanto nos trabalhos apresentados por alunos regulares da Escola quanto, em maior frequência, por parte de alunos livres (VALLE, 2007, p. 106-109).

Sendo assim, além de constatarmos uma primeira investida de Manoel Santiago nas chamadas composições de gênero, haja vista que o pintor escapava à “ojeriza pelas figuras” que Terra de Senna atribuía aos marinistas, também é possível interpretarmos suas predileções por cenas paisagísticas como parte de uma prática convencionalizada entre o circuito das Exposições Gerais. Como é de nosso interesse demonstrar, o exame das manifestações do pintor nessa

conjuntura revela escolhas pautadas na experiência comum entre outros artistas iniciantes e se caracterizaram, mais aproximadamente, pelo olhar sobre a paisagem carioca.

2.3 AMPLIAM-SE AS LENTES, EXPANDEM-SE OS CAMINHOS

Se até aqui os encaminhamentos de nossa investigação em periódicos da década de vinte revelaram um Manoel Santiago, em certa medida, “tutelado” pelas instâncias oficiais, em 1923 algo se modificou em sua experiência no ambiente carioca. Com essa afirmação, não temos a pretensão de certificar que o envolvimento do pintor nesse meio artístico esteve completamente restrito aos domínios da ENBA, posto o número reduzido de informações encontradas sobre o mesmo no período destacado.⁵² O que pretendemos, na verdade, é enfatizar que alargavam-se as possibilidades para aquele que integrava a comissão de uma nova proposta expositiva, alheia à autoridade da instituição oficial: o Salão da Primavera – um movimento determinante para uma compreensão mais apurada das escolhas do artista com a tela *Uma Sesta Tropical* poucos anos depois, em 1925.⁵³ Sobre esse momento na experiência do artista, recordamos a menção de João Augusto da Silva Neto (2014, p. 100) acerca do envolvimento de Santiago na fundação da *Academia Livre de Bellas Artes*, em Belém, para evidenciarmos as permanências em seu perfil participativo, integrado também ao campo das artes no Rio de Janeiro.

2.3.1 O Salão da Primavera

Desabrochando no amanhecer de 1923, o Salão da Primavera surgiu como uma iniciativa dos colegas Porciúncula Moraes, Manoel Bas Domenech, Mario Tullio, Manoel Faria e Manoel Santiago – artistas que há alguns anos partilhavam os salões das Exposições Gerais e que naquele momento reuniam-se no Liceu de Artes e Ofícios, motivados por uma proposta perfumada pela novidade. O evento foi prestigiado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes

⁵² Sabemos, por exemplo, que em 1921 Manoel Santiago participou de uma exposição beneficente para a “Casa dos Artistas” ao lado de alguns de seus professores e colegas, como Rodolpho Amoêdo, Lucílio e Georgina de Albuquerque, Baptista da Costa, Rodolpho Chambelland, Irene França, Haydêa Lopes, Mario Tullio, Bas Domenech, Oswaldo Teixeira, entre muitos outros. Cf. EM BENEFÍCIO..., 1921, p. 4.

⁵³ O Salão da Primavera é citado na pesquisa de Ana Paula Nascimento (2009, p. 70) que o apresenta como uma exposição anual, uma “espécie de evento independente e diverso do salão oficial, de tendência mais aberta e sem júri”.

(SBBA)⁵⁴ e no prefácio de seu catálogo, são as palavras de Gomes Leite que nos introduzem aos objetivos da comissão: “uma exposição de pintura, escultura e arquitetura” onde não seria recusado o ingresso “a nenhuma sincera manifestação de arte” (LEITE, 1923, p. [1]). O poeta sublinhava tratar-se de um intuito puramente pautado na busca por liberdade e acolhimento, e também assegurava que as intenções da comissão organizadora não previam “nenhum espírito de beligerância contra a organização oficial das exposições de arte”. Ainda assim, apontava que a mocidade de “sangue audaz” lhes pedia “liberdade de ação para o trabalho em campo sem limites” (LEITE, 1923, p. [1]).⁵⁵

Contrastando ao caráter um tanto moderado em que se ancoravam as colocações de Gomes Leite sobre o espírito que animava a iniciativa, digamos que uma perspectiva mais sediciosa adquiriria preponderância na narrativa de parte da imprensa, tornando-se mais exaltada à medida em que se aproximava a inauguração do Salão da Primavera. Na esteira das insatisfações que permearam as considerações de personagens da crítica de arte ao final de 1922⁵⁶, esbarramos em um artigo de João de Talma, veiculado em novembro pelo jornal *O Imparcial*, no qual o novo certame era apresentado como um “salão independente, de novos,

⁵⁴ Teixeira Leite (1988, p. 484) aponta que a SBBA foi um desdobramento do Centro Artístico Juventas, fundado em 1910, no Rio de Janeiro, instituição que promoveu diversas exposições, individuais ou coletivas. O autor menciona o Salão da Primavera de 1923 entre suas realizações. Vale lembrar que, como indica Maraliz Christo (2020, p. 529) a partir de uma publicação da *Ilustração Brasileira* da década de 1910, a SBBA manteve uma orientação análoga à assumida pelo Centro Artístico Juventas, cujos membros “não eram vistos como jovens rebeldes, descontentes com a ENBA, ou tendo por ela suas obras recusadas”. Como a pesquisadora alega, os artistas ligados ao grupo visavam “um espaço próprio e reconhecimento profissional”, mantendo um “bom relacionamento com a academia”.

⁵⁵ Na narrativa que prefaciou o catálogo do evento, Gomes Leite indicava ainda que os intuítos da comissão visavam “incentivar o desenvolver de cada temperamento particular, proporcionando-lhe o ensejo da publicidade”. Entre as diversas considerações do poeta, as implicações que estimularam a criação do Salão da Primavera e seus desdobramentos, são muitos os caminhos de análise. Nesse trabalho, tangenciaremos algumas dessas questões, que certamente, requerem um estudo mais minucioso. Cf. LEITE, 1923, p. [3].

⁵⁶ Com um olhar atento à recepção das comemorações do Centenário de Independência, ao analisarmos diferentes periódicos percebemos que um clima de indisposição em relação ao Salão oficial por parte de alguns personagens da crítica de arte assumia consideráveis proporções. Em síntese, as insatisfações ecoavam em observações que definiam as EGBA como um espaço pouco criterioso na seleção dos trabalhos expostos, ao mesmo tempo em que despontavam em acusações frente a suposta intransigência e arbitrariedade de seus diferentes júris. No geral, esse clima de descontentamento sugere múltiplas inclinações, muitas das quais, embora mereçam uma análise mais aprofundada, escapam ao objetivo de nossa pesquisa. Uma dessas vertentes, entretanto, nos parece fundamental para a compreensão dos caminhos atravessados por Manoel Santiago nos anos que sucederam 1922, até 1925. Ela será objeto de uma análise mais aproximada nesta subseção. Cumpre também indicar que o tema perpassa o trabalho de Arthur Valle, que sublinha o fato de que “em toda a história das Exposições Gerais durante a 1ª República, foram frequentes, especialmente na imprensa, as denúncias de supostos favorecimentos na concessão dos Prêmios de Viagem”. Cf. VALLE, 2007, p. 143. Ver também: RODRIGUES, 2022b.

justamente revoltados contra as normas arbitrárias do ‘Salon’ oficial” (TALMA, 1922, p. 6).⁵⁷

Anunciando a estreia do evento, prevista para o mês seguinte, o que não ocorreu, para João de Talma (1922, p. 6) o Salão da Primavera significava uma “novidade de cabelos brancos para qualquer centro de cultura artística europeu”, mas representava, de todo modo, um legítimo gesto de libertação: o desabrochar contra o “academicismo estreito, contra as normas rígidas, contra os hábitos cristalizados”. Dialogando com a temática da recusa no espaço oficial sobre a qual tratamos anteriormente, vejamos como o crítico dramatizava o percurso dos artistas:

Há quanto tempo os nossos jovens artistas, que acrisolavam todas as suas esperanças nos trabalhos executados durante o ano, tantas vezes sabe lá com que sacrifícios, vem sofrendo o dissabor de vê-los *recusados* à porta do “Salon”, “cortados” pelo Júri, não raro, por que razões?... Amargurado, o pobre anda pelos cafés explodindo, entre amigos, a sua indignação e *dispõe-se a fazer um trabalho mais frio, mais simétrico, contornando sob todos os carunchosos preceitos e regrinhas*, para ter a satisfação de vê-lo figurar no “Salon”. *O concorrente asfixia o artista* e as belas artes no Brasil continuam sem uma grande revelação de beleza nova [...] (TALMA, 1922, p. 6, grifo nosso).

Da narrativa elaborada por João de Talma chamaremos atenção para dois aspectos particularmente interessantes, pois, para o crítico, ainda que o motivo de grandes aflições dos jovens artistas residisse no risco das recusas injustificadas do Salão oficial, era esse mesmo espaço que possibilitava algum destaque aos concorrentes, a despeito dos percalços aos quais os mesmos se submetiam. É exatamente esse ponto de vista que tornava o Salão da Primavera um espaço necessário aos olhos do crítico, uma nova oportunidade, onde encontrar-se-iam “quadros de renovação, notas pessoais, afirmações de temperamento”.⁵⁸

Transitando por esse terreno jornalístico fértil em expectativas para o novo certame, procuramos, sem grande sucesso, por um flagrante que atestasse a percepção pessoal de Manoel Santiago sobre o empreendimento ao qual se vinculava. Malgrado a aparente frustração de nosso objetivo, nos ocuparemos do “fortuito encontro” que estampava as páginas do jornal *O Brasil* (ALGUMA..., 1922, p. 3), em novembro de 1922: uma entrevista concedida a um de

⁵⁷ João de Talma foi o pseudônimo de Reis Perdigão, personagem vinculado à vida política e à crítica de arte, atuante no jornal *O Imparcial*. A informação consta no *Diccionario de "Pseudonymos"* de Tancredo Paiva, divulgada em partes pelo jornal *Correio da Manhã*. Cf. SILVA, 1929, p. 16.

⁵⁸ Importante indicar que João de Talma (1922, p. 6) finalizava sua explanação ressaltando tratar-se de uma iniciativa “digna de louvor”. Entretanto, também apostava na utilidade de “observar aos seus organizadores que façam um ligeira e criteriosa seleção nos trabalhos a expor, para que assim como o visitante sai do ‘Salon’ da Escola de Belas Artes com uma infinita vontade de chorar, não saia do Salão da Primavera com uma vontade de rir infinita...”. Desse relato, fica evidente que aquela liberdade, tão aclamada pelo mesmo crítico, impunham-se certos limites, ou seja, nem tudo deveria ser tolerado.

seus articulistas por outro integrante da comissão primaveril, Porciúncula Moraes. Satisfazendo a “natural curiosidade” do entrevistador sobre o “promissor movimento”, o pintor sinalizava tratar-se de um projeto antigo entre “alguns artistas moços”, que por “três ou quatro vezes” fracassara sob a denominação de *Salon dos Independentes*, mas que naquele momento tornar-se-ia realidade, fortalecido pelo “maior entusiasmo dos jovens” e o prestígio da SBBA (ALGUMA..., 1922, p. 3).⁵⁹

O principal fim do Salão da Primavera, de acordo com o pintor, seria “trabalhar pelo ideal de fazer arte”, propiciando a “expansão a toda e qualquer manifestação de arte, dentro da moral e da razão”, mas reiterando não haver por parte do grupo intenções renovadoras ou “gênios reformadores”. Porciúncula esclarecia que, das inovações que acompanhavam a marcha do progresso, no campo das artes frutificavam “inúmeras escolas”, e que estas, “vistas com boa vontade”, teriam “uma razão de ser”. Ilustrando sua perspectiva, elencava como exemplo o futurismo: “escola por muitos detestada”, mas que contribuíra valiosamente para o desenvolver da “noção de movimento”. E continuava:

[...] A proporção e os valores são, sem dúvida, qualidades essenciais para a boa pintura, mas, só elas, não podem constituir uma produção artística, como querem às [sic] *academias rigoristas*. São qualidades bem resolvidas pela mecânica nas câmaras fotográficas... *O frio do “parecido”*... A velha e tradicional definição de Aristóteles – “a arte é a imitação da natureza”, foi mais tarde agravada pela “cópia fiel da natureza”. E dizer que uma obra de arte era a cópia fiel o maior elogio; hoje, o maior insulto é dizê-la destituída de toda qualidade inventiva, não acha? (ALGUMA..., 1922, p. 3, grifo nosso).

Mantendo absoluta coerência com a última colocação, ao ser questionado sobre a possível existência de um júri no salão primaveril, Porciúncula reconhecia que apesar de “livre”, um júri se fazia necessário ao certame para “expurgá-lo de ‘cópias’, plágios, fotografias coloridas”, além de trabalhos que visassem “fins comerciais”. Logo em seguida, respondendo à outra questão colocada pelo articulista, o pintor declarava que, caso recebessem trabalhos recusados pelo Salão nacional, tratando-se de obras “falha[s] de manifestações artísticas”, a recusa se secundaria; por outro lado, fosse um “legítimo empreendimento de arte”, o trabalho seria acolhido “carinhosamente como uma joia”. Ao mesmo tempo, ressaltava a participação e

⁵⁹ Em uma publicação do jornal maranhense *Diário de S. Luiz*, encontramos uma nota que atesta o vínculo entre Porciúncula Moraes e Manoel Santiago na tentativa de organizar uma nova exposição, em 1921. O periódico saudava a chegada do pintor conterrâneo em visita à sua família, e informava que Porciúncula frequentava o curso livre da ENBA. A notícia indicava que o mesmo não se demoraria em sua visita, “pois que trabalha para, com o artista amazonense Manuel Santiago, levar a efeito uma exposição de pintura na Associação dos Empregados do Comércio” (PORCIUMCULA..., 1921, p. 3).

premiações conquistadas por “todos do movimento” nas Exposições Gerais, e ao final da entrevista, confrontado sobre a possibilidade do Salão da Primavera criar “embaraços e divergências em nosso meio artístico”, respondia negativamente, apontando que “as entidades artísticas, sérias e as que, como tais se possam considerar, não verão no nosso gesto nenhum despeito, bastando atestar que em parte abrangemos a sua tarefa” (ALGUMA..., 1922, p. 3, 4).

Das impressões “autorizadas e esclarecedoras” sobre o Salão da Primavera, que ganhavam espaço n’*O Brasil*, diferentes gradações matizam as colocações do membro da comissão organizadora. Por certo, notamos o clamor por liberdade tingido pela preocupação em distanciar do evento intenções combativas à instância oficial, traços que marcariam as palavras de Gomes Leite ao prefaciá-lo no ano seguinte. Ao mesmo tempo, é possível aproximar a percepção de Porciúncula em torno do interesse das “academias rigoristas”, caracterizadas pelo “frio do parecido” e a exigência de “proporções e valores”, aos elementos mobilizados por João de Talma para definir o que era aceito pelo Salão oficial: trabalhos rígidos, frios e simétricos. Estamos diante de uma narrativa que assume nítida oposição entre a suposta dureza do espaço oficial, ao qual se submete o concorrente com obras inexpressivas, frente a valorização de uma idealizada “liberdade do artista”, entendida como materialização de um temperamento que não era admitido no gélido universo institucional.

Nesse exercício de atentarmos aos pontos de contato entre os mencionados pressupostos, encontramos importantes alicerces para avaliarmos a natureza de um breve diálogo posterior, também divulgado pelo jornal *O Brasil*, mas dessa vez com o pintor Manoel Santiago (BELLAS-ARTES..., 1923c, p. 3). Noticiado em janeiro de 1923, às vésperas da inauguração do Salão da Primavera, o artigo acompanhava o anúncio do novo certame, embora aludisse a um tema paralelo: aos embaraços de uma entrevista concedida pelo pintor ao *Rio Jornal*, que não compreendemos em sua totalidade.⁶⁰ Mesmo assim, consideramos pertinente ressaltar o seguinte fragmento que acompanhava a exposição e que imaginamos ter sido o cerne do debate que se colocava:

E o “seu José”? Quando havia de pensar ser tão “célebre”? Sabem quem é o “seu José”? Ouçam falar o sr. Manoel Santiago:

⁶⁰ A notícia integrava trechos que não foram inteiramente decifrados. Num primeiro momento, comentava dos perigos em conceder entrevistas, insinuando uma querela entre o pintor e o Sr. Baptista Fonseca que, se entendemos corretamente, era redator do *Rio Jornal* e teria dito que “a obra de Santiago não se confundia com a dos outros, como acontecia com o Sr. Paula Fonseca”. Considerando que no fragmento da entrevista apresentado logo depois Manoel Santiago aludia à uma figura envelhecida, o “seu José”, e que João Baptista Paula Fonseca expôs no Salão da Primavera um trabalho intitulado *Cabeça de velho*, supomos tratar-se de uma brincadeira às custas dos artistas. Cf. BELLAS-ARTES..., 1923c, p. 3.

- O “seu José” é uma figura que tomei para indicar *o academismo* que satura alguns artistas de valor no nosso meio. Um *retrato bem parecido*, com os menores detalhes, tal uma *fotografia colorida*; uma *paisagem bem copiada*, folha por folha, com todas as minúcias botânicas: uma figurinha bem estudada. “durinha”, marcadinha; eis o “seu José” em carne e osso. Escolhi o “seu José” porque *é o modelo eterno da Escola de Belas Artes*, pintado por todos os artistas que por lá passam. É só passar uma visita pelas galerias dos quadros premiados e se verá o “seu José”, velhinho sempre, enrugado, ora sentado, ora em pé, bondoso, a queixar-se da ingratidão dos artistas. “Pintam-me, pintam-me, diz ele, e depois que sobem nem mais se lembram do velho” (BELLAS-ARTES..., 1923c, p. 3, grifo nosso).

Ainda que nos escapem as circunstâncias que acompanhavam o relato, não há dúvida de que as ponderações de Manoel Santiago imergiam em uma deliberada crítica aos fundamentos do ensino de pintura na ENBA, princípios esses que, conforme defende o pintor, determinariam, por consequência, a atribuição de honrarias no Salão. Encarnando valores elementares da metodologia em curso, o “seu José” surge, portanto, como uma metáfora formulada pelo pintor amazonense para designar o “academismo”, caracterizado como uma espécie de estudo exaustivo e meticuloso sobre o tema representado. Essa interpretação encontra plena correspondência com a de Porciúncula Moraes que, como vimos, também estabelecia ressalvas à relevância de “proporções e valores” em matéria de produções artísticas.

A respeito das argumentações levantadas até aqui, especificamente amparadas no conceito de *academicismo* ou *academismo*, cumpre indicar que, como esclareceu Sônia Gomes Pereira (2016, p. 14), não devemos entender o termo *acadêmico* como “um estilo artístico propriamente dito” e sim como “uma atitude estética e de um sistema de ensino e produção de arte”.⁶¹ Esse sistema, por sua vez, foi objeto de estudo para Ivan Coelho de Sá (2004, p. 196), que em sua tese de doutorado alega que a metodologia acadêmica se preocupava especialmente com o estudo do desenho e da figura humana, caracterizando-se, entre outros fatores, pela “rigidez com que se encarava o estudo do corpo”.⁶² Logo, nos deparamos com aquele “seu José” concebido por Manoel Santiago: uma “figurinha bem estudada”, “durinha e marcadinha”, consagrada à eternidade na Escola Nacional – observações que, como imaginamos, se fundamentavam na experiência discente do artista no curso de Desenho figurado e também nas aulas de Pintura e Desenho de modelo vivo, que o mesmo cursou, vale lembrar, por interesse

⁶¹ Como reitera a autora, o conceito de academicismo não deve ser compreendido como sinônimo de Neoclassicismo, caminho para reconhecermos o “processo de academização dos estilos e movimentos do século XIX, como o Romantismo, o Realismo, o Impressionismo, o Simbolismo e, mesmo, mais tarde, da arte moderna do século XX” (PEREIRA, 2016, p. 14, 15).

⁶² Importante indicar que, como bem demonstra o pesquisador, ensino acadêmico no Brasil teve como matriz metodológica o modelo francês, aplicado na *Beaux-Arts* (SÁ, 2004, p. 312).

próprio e, ao que pensamos, na condição de aluno livre (BELLAS-ARTES, 1923c, p. 3).⁶³

Isto posto, ponderamos que a natureza das alegações de Porciúncula Moraes, Manoel Santiago e até mesmo João de Talma possui um sentido análogo ao verificado por Arthur Valle (2007, p. 51) sobre finais do século XIX, momento no qual o termo *academicismo* correspondia a um “processo de enrijecimento inerente à oficialização” de qualquer orientação estética, e que foi alvo de duras críticas, contrapondo-se à defesa da “originalidade do talento individual do artista”. Essa percepção, como defende o autor, contribuiu para os “aspectos renovadores” que nortearam a orientação pedagógica da reforma da ENBA e que pulsavam, portanto, no seio da própria academia (VALLE, 2007, p. 51).⁶⁴ Tocamos nessa questão para enfatizar o aspecto, um tanto paradoxal, que ganhava corpo entre as narrativas de Manoel Santiago e Porciúncula Moraes: o entendimento de que as preocupações da metodologia acadêmica, da ENBA mais especificamente, corresponderiam a problemas bem resolvidos pela fotografia, não interessando aos artistas “de fato”, criadores por excelência.⁶⁵

Alongando-nos sobre algumas das correspondências que mediavam esses depoimentos, compreendemos que o exercício reflexivo aqui proposto nos permite refinar a análise sobre a postura adotada por Manoel Santiago naquele momento e melhor interpretar como o mesmo se posicionou frente ao debate que se colocava em relação às práticas da instituição oficial – relações que nos fornecem bases interpretativas com relação à proposta do pintor em 1925,

⁶³ Com base na pesquisa de Arthur Valle, nos parece importante salientar uma “relativização do legado clássico” na atuação dos próprios professores da ENBA, como foi o caso de Lucílio de Albuquerque. Na condição de professor da disciplina de Desenho figurado na década de vinte, o mesmo direcionara uma série de ofícios em busca de realizar “um programa mais de acordo com o progresso e as modificações que o tempo vai imprimindo às artes”. Como indica o pesquisador, para figuras como essa, “mesmo a riqueza de soluções oferecida pelo legado da tradição havia perdido o seu valor relativamente universal e começou a representar uma moldura demasiado estreita parara a expressão dos artistas. A via restante parecia ser o embate direto com a natureza, o único modelo que, na sua relativa informalidade, possibilitava a livre expansão do caráter pessoal de cada pintor” (VALLE, 2007, p. 82).

⁶⁴ Preocupado com a questão das *Continuidade e rupturas após a Reforma de 1890*, Arthur Valle (2007, p. 51) pontua que a “principal transformação” decorrente da reforma verificou-se no “esforço explícito de conferir uma orientação mais liberal ao ensino artístico”. Esses parâmetros estariam relacionados a uma “concepção liberal de República” então defendida e também às críticas ao academicismo às quais nos referimos. Esse tema também foi contemplado por Camila Dazzi (2011, p. 323), que em sua tese de doutorado defende que a reforma da Academia esteve pautada na proposta da “criação de uma escola moderna de arte, orientada por um sistema moderno de ensino”, modelo que pretendia “unir modernidade e tradição”, uma vez que “a modernidade não era pensada como ruptura com o passado” (DAZZI, 2011, p. 14).

⁶⁵ Estabelecendo as devidas correspondências entre diferentes problemas e momentos históricos, compreendemos a valorização da “qualidade inventiva”, presente tanto em Porciúncula Moraes quanto em Manoel Santiago, como um resquício do discurso que opõe a criatividade artística às “operações mecânicas”, que supostamente orientavam o ensino de pintura na ENBA e que eram premiadas nas exposições. Sobre uma “permanente tensão entre arte e técnica, ver: VELLOSO, 2015, p. 38-40.

analisada adiante.

Devemos atentar ao fato de que a valorização da sensibilidade do artista “criador” que não deve tornar-se uma “máquina de repetir”, ou seja, transcrever fotograficamente a natureza, permaneceu entre as considerações do pintor ao longo de toda a sua vida, como enfatizado por Flávio Aquino (1986, p. 18, 304). Todavia, o mesmo pode ser dito sobre a importância atribuída à pesquisa e ao estudo do desenho para a formação artística – elementos que adquirem particular relevância em seus próprios depoimentos (OLIVEIRA, 1975, p. 20). De maneira geral, essas considerações são encaradas como peças-chave para compreendermos as escolhas compositivas de Manoel Santiago nos Salões posteriores, e nos auxiliarão, mais especificamente em nossa última seção, aproximando-nos do quadro *Uma Sesta Tropical*.

Especificados os pontos de convergência e o teor discursivo que pautou as declarações de dois integrantes do Salão da Primavera divulgadas pela imprensa às vésperas da inauguração da iniciativa, uma análise crítica sobre os desdobramentos do evento nos parece imperativa. É evidente que, como ressaltamos, um exame pormenorizado sobre o Salão da Primavera não cabe às nossas intenções neste trabalho, uma vez que o certame consiste, por si só, em um tema complexo, de absoluta relevância e que requer, naturalmente, o aprofundamento e estudo que lhe são devidos. Por isso, nos deteremos apenas sobre algumas das especificidades do salão primaveril, na medida em que essa reflexão nos possibilite compreender, com maior clareza, o envolvimento de Manoel Santiago na iniciativa e vislumbrar o desenrolar dos eventos por ele experienciados até 1925.

Fato incontestável sobre a inclinação que motivou a instauração do Salão da Primavera foi a intenção inicial do grupo carioca em relacionar-se à acometida parisiense de fins do século XIX, o *Salon des indépendants*. A ascendência, como vimos, foi confirmada por Porciúncula Moraes, mas também esteve entre as colocações da imprensa, que aproximou o evento das feições revolucionárias da iniciativa francesa – dado exemplificado em publicação da *Revista da Semana* (SALÃO..., 1923, p. 28).

De maneira geral, essa relação orbitou em torno do grupo primaveril e foi retomada por Angela Ancora da Luz em 2005, no livro *Uma breve história dos Salões de Arte*. Partindo de uma interpretação análoga à apresentada por Lúcia de Meira Lima (2001, p. 74, 75) acerca do evento, a autora indica como interesses do grupo a procura pela “liberdade que o salão oficial não permitia”, excluindo o júri e firmando a “independência dos salões oficiais” (LUZ, 2005,

p. 94, 95)⁶⁶ – tonalidade que, como acentuamos, marcou profundamente o evento também na fala da imprensa do período. Sobre essa concepção, algumas questões devem ser colocadas.

A despeito da modificação do título do evento carioca para Salão da Primavera, são de fato inegáveis as semelhanças entre ambas as propostas expositivas. Apoiando-nos nas observações de John Rewald, conhecemos o *Groupe des Artistes Indépendants*, fundado na Paris de 1884 como reação às recusas do Salão oficial, e que conforme alega o autor, não estabeleceu “afinidades específicas” entre artistas, propondo-se a “admitir todos os que dele quisessem fazer parte” – orientações fundamentais para o Salão da Primavera, ainda que com algumas ressalvas.⁶⁷

Rewald também sublinha que na primeira experiência do grupo francês “nem todos os participantes eram artistas recusados pelo júri”, dado que “muitos que nunca tinham tentado ser aceitos pelo Salão, estavam agora expondo com o novo grupo”, situação que também se verificou no contexto brasileiro. Convém sublinhar que pouco após sua criação, o grupo francês se desdobrou em uma segunda organização, denominada *Société des Artistes Indépendants*, cuja regulamentação determinava sua adesão à “supressão dos júris” e o comprometimento em “ajudar os artistas a exporem livremente suas obras diante da opinião pública” (REWALD, 1991, p. 375-380). Tais diretrizes também mediavam as palavras de Gomes Leite dedicadas ao catálogo do evento primaveril.

Amplamente divulgada, a inauguração do Salão da Primavera, anunciada desde novembro de 1922, se concretizou, finalmente, em 25 de janeiro de 1923. O evento foi calorosamente recebido pela imprensa, que partindo de uma postura semelhante à verificada em João de Talma, louvou a oportunidade proporcionada pelo novo salão, onde figuravam “quadros rejeitados pela ‘Exposição de Arte Contemporânea e Retrospectiva’” (1º SALÃO..., 1923a, p. 1).⁶⁸ Possibilitando uma nova experiência como circuito expositivo – supostamente

⁶⁶ Nas palavras da autora, o grupo rompia “com os padrões oficiais na direção da arte moderna”. Cabe destacar que, para Angela Ancora, ainda que o intuito da iniciativa buscase a realização de um salão “distante dos rigores da regra e da norma, não conseguiram fazê-lo muito diferente do tradicionalismo reinante e, conseqüentemente, do modelo acadêmico” (LUZ, 2005, p. 95).

⁶⁷ No livro *História do Impressionismo*, John Rewald sugere o empreendimento do *Groupe des Artistes Indépendants* como um desdobramento da iniciativa do grupo impressionista, que em 1874 organizou uma exposição própria, paralela ao Salão oficial de Paris. Os encadeamentos dessa “nova geração”, nas palavras do autor, são percebidos como um processo de “continuidade à luta pelas novas ideias” (REWALD, 1991, p. 413).

⁶⁸ Como já pontuamos, ainda que não tenhamos encontrado outras informações que indicassem, efetivamente, a quantidade de obras recusadas nas Exposições Gerais posteriores à 1920, a prática da seleção entre as obras inscritas se manteve, naturalmente, entre as funções dos júris. No que tange à Exposição Comemorativa do Centenário de Independência a situação não foi diferente e pode ser

distanciado do crivo ambicionado pelo júri das Exposições Gerais – o Salão da Primavera foi apresentado como uma arrojada iniciativa, celebrada por sua receptividade. Como afirmou o jornal *A Noite*, “não tendo havido seleção, senão boa vontade e incentivo à autonomia”, no novo salão encontrar-se-iam tanto trabalhos de artistas laureados pelos júris da EGBA, quanto daqueles “recusados sistematicamente pelo Salão oficial” (BELLA..., 1923, p. 1).⁶⁹ Há de se destacar que a proposta também era recebida com grande curiosidade e ganhou vulto como o espaço onde o público poderia, enfim, conhecer aquelas obras que “não passaram pelas malhas da censura acadêmica” (1º SALÃO, 1923b, p. 6).

Consolidado como sintoma da intransigência do Salão à luz da experiência paradigmática do *Salon des indépendants*, por diversas vezes a narrativa da imprensa imputou ao Salão da Primavera o semblante de enfrentamento em relação à instituição oficial. Contudo, colocamos sob suspeita se seria possível caracterizarmos, pura e simplesmente, tal finalidade às intenções dos artistas envolvidos com a iniciativa.⁷⁰

Em janeiro de 1923, por exemplo, João de Talma retomava sua defesa do certame primaveril no jornal *O Imparcial*, no qual exaltou o impulso da mocidade em instaurar a “renovação artística brasileira”, levantando “o pendão de uma cruzada artística liberal” (TALMA, 1923, p. 6),⁷¹ assertivas que se constroem, de certa forma, ao recordarmos que entre as colocações de Porciúncula Moraes havia a preocupação por distanciar o grupo da primavera de pretensões renovadoras ou “gênios reformadores”. Esse fato, em nossa perspectiva, expõe algumas das complexidades em jogo, mas não anula a afinidade que ambos

identificada entre afirmações da imprensa, como é o caso da já aludida publicação do jornal *O Brasil*, que apontava “uma variedade significativa de obras de arquitetura, pintura, escultura, gravura e artes aplicadas” entre os trabalhos expostos, “apesar dos cortes feitos pela comissão encarregada de julgar os bons e os maus trabalhos” (SENNÁ, 1922, p. 4).

⁶⁹ Acreditamos que a notícia publicada pelo jornal *A Noite* se resumiria como um elogio ao acolhimento do Salão da Primavera, onde tiveram ingresso “todas as obras de arte apresentadas à comissão organizadora, boas ou más, superficiais e profundas, conforme as tendências de cada temperamento” e cuja a única bandeira pautava-se no “senso de moralidade e da beleza”. Ali estaria, de acordo com o jornal, “a verdadeira produção artística da nova geração brasileira” (BELLA..., 1923, p. 1).

⁷⁰ Partimos dessa colocação tomando como base a própria experiência francesa, uma vez que, como aponta Laura Malosetti Costa sobre a estada de Eduardo Sívori nesse espaço expositivo durante a Terceira República, para além das dificuldades enfrentadas por artistas estrangeiros em encontrar um lugar de destaque nas exposições, mesmo em “*un momento en el que se multiplicaban los salones y exposiciones independientes, el Salon oficial, con su sistema de selección y recompensas, seguía siendo determinante para la carrera de los artistas*” (COSTA, 2001, p. 206, 207).

⁷¹ Partindo de um tom semelhante à publicação anterior sobre o Salão da Primavera, em janeiro de 1923, João de Talma afirmava que a mocidade era impulsionada pela vontade de progredir, numa “ânsia patriótica de alcançar a marcha vitoriosa da arte nos centros cultos da Europa”. Indicando a proposta de um salão independente como um “sintoma consolador”, Talma colocava novamente suas ressalvas apontando que caso não correspondesse às expectativas, salvava-se a beleza e o gesto. Cf. TALMA, 1923, p. 6.

os discursos assumiram quanto à crítica deliberada aos princípios acadêmicos – concepção que, como indicamos, ancorava-se num contexto mais amplo, acalorado com a efervescência provocada pelo Salão da Primavera.⁷²

Cumpramos esclarecer que para além dos encontros e desencontros que transitam entre as declarações de Porciúncula Moraes e de João de Talma no que diz respeito às feições de rebeldia atribuída aos intuitos do Salão da Primavera, a versão do crítico não pairava solitária entre suas próprias aspirações revolucionárias. Uma interpretação de mesma ordem transparece nas palavras de Adalberto Mattos ao divulgar sua apreciação sobre o novo certame n' *O Malho*, no qual o crítico, que censurava a ausência de critério orientador na disposição dos trabalhos expostos – que se perdiam “na balbúrdia e no amontoamento existente” –, também alegava que:

Em todo o caso, os organizadores merecem o aplauso incondicional pela tentativa levada a efeito; ela servirá para identificar os novos com o grande público e mostrará qual o caminho a seguir. 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... (CREMONA, 1923a, p. 45, grifo nosso).

Esbarrando nas fronteiras impostas ao campo que compete à nossa investigação, pouco poderíamos afirmar em torno da concepção de confronto colocada pelo crítico, ou mesmo em relação a uma real mobilização de artistas em retaliação às diretivas do Salão oficial – ainda que tenhamos constatado, um tanto acanhadamente, a ênfase de alguns periódicos sobre o afastamento de artistas na Exposição do Centenário. Em todo caso, as rígidas colunas que suspenderam a independência do Salão da Primavera nos parecem mais maleáveis ao defrontarmos o fato de que o Salão oficial nunca deixou de ser um ponto culminante para a carreira de muitos dos artistas envolvidos com a iniciativa, como foi o caso de Manoel Santiago,

⁷² Sobre a conjuntura da década de vinte, Arthur Valle ressalta, da parte de personagens da intelectualidade brasileira, uma “retórica análoga àquela das correntes independentes da arte europeia que [...] se formulava habitualmente como uma rebelião contra as instituições artísticas estabelecidas, em particular a *Académie* e a sua contraparte ‘prática’, a *École des Beaux-Arts* parisiense”, aqui mobilizadas contra a ENBA. Essa essência *antiacadêmica* que associou o período republicano da Escola à “imagem de uma instituição retrógrada, avessa a quaisquer inovações estéticas e alienada da realidade brasileira”, popularizou-se, posteriormente, pelos postulados do modernismo paulista, ainda que sua ascendência remonte aos finais do século XIX, na fala de críticos como Gonzaga Duque e Angelo Agostini (VALLE, 2007, p. 5). Como nos interessa evidenciar, ela permanecia através das declarações de artistas como Manoel Santiago, Porciúncula Moraes, e de figuras da crítica de arte como João de Talma, por exemplo.

Manoel Faria e Mario Tullio, por exemplo. Como vimos, o lugar de referência ocupado pelo espaço oficial permeou mesmo a fala de Porciúncula Moraes, que realçava o fato de existirem entre os organizadores “muitos premiados com ouro, prata e outras distinções” (ALGUMA..., 1922, p. 3).

Num sentido semelhante, as acentuadas formas que caracterizaram a severidade e indiferença da instituição acadêmica atenuam-se ao retornamos às Atas das sessões do CSBA, examinadas entre os anos da década de vinte. Nessa documentação, entre as pautas apresentadas pelas comissões organizadoras do Salão encaramos, não há dúvida, os parâmetros de seletividade celebrados como recurso para o aprimoramento do certame. Ao mesmo tempo, nos deparamos com uma real preocupação com os expositores. Em diferentes momentos, notam-se esforços dos comitês encarregados do evento em incentivar os artistas através de propostas como a ampliação das aquisições do Estado, no estímulo pelas premiações em dinheiro e também na projeção de melhorias no aspecto geral do espaço expositivo. Soma a essa inclinação a busca pela diversificação das premiações do Salão oficial, como verificado na inclusão, em 1917, do prêmio Galeria Jorge entre as honorarias concedidas pelo evento (NASCIMENTO, 2009, p. 80; LIMA, 2001, p. 83).

Essas observações nos permitem olhar para o Salão da Primavera a partir de uma nova base interpretativa, nos conduzindo à reavaliação dos intuítos que motivaram a iniciativa – não mais encarada como a busca por um rompimento, de fato, com a oficialidade. Tomando como base a conjuntura aqui examinada, percebemos a proposta primaveril como um recurso em meio as adversidades que permeavam a jornada daqueles que buscavam expor do Salão oficial, mas que esbarravam em recusas por parte dos júris, ou mesmo na dificuldade de angariar algum destaque entre a ampla concorrência. Revestido pela condição de suposta autonomia, o Salão da Primavera advogava por uma oportunidade a mais entre as possibilidades vislumbradas por jovens artistas no circuito expositivo, contribuindo para maior dinamicidade no meio artístico carioca.⁷³ Assim, nossa interpretação é a de que o ensejo de publicidade e divulgação seriam as verdadeiras sementes que germinavam com o Salão da Primavera.

⁷³ As considerações de Sônia Gomes Pereira sobre *A questão das Academias na Europa* foram fundamentais para nossa reflexão. Preocupada com as especificidades da estrutura que envolvia a Academia francesa, sua Escola, o Salão oficial e os diversos ateliês, a autora apresenta esse meio como um espaço muitas vezes permeado por “disputas intensas, trazendo enorme vitalidade ao campo artístico francês, tanto a seus adeptos quanto a seus antagonistas”. Em nota, também indica que alguns autores acreditam que “a predominância da França no surgimento dos primeiros movimentos de arte moderna se deva, em grande parte, a essa efervescência” (PEREIRA, 2016, p. 25, 26). Tendo em vista as devidas especificidades do meio francês e o campo artístico brasileiro do século XX, interpretamos a criação do Salão da Primavera como uma espécie de estímulo a essa vitalidade.

2.3.2 Desdobramentos na experiência de Manoel Santiago

De modo geral, o caminho que percorremos até aqui nos transporta, novamente, para o momento inicial de nossa reflexão: o ano de 1923 como expressão de um alargamento no campo de possibilidades para Manoel Santiago no Rio de Janeiro. Esse percurso nos permitiu um exame mais amadurecido sobre a conjuntura experienciada pelo pintor, que soube atuar entre as condições dispostas no meio artístico ao integrar a comissão de um novo Salão, declaradamente apartado dos parâmetros de seletividade que regiam as exposições oficiais – motivo de censuras naquele momento –, e especialmente interessado em promover a mocidade artística. Há de se considerar que dentre a “pluralidade de usos sociais da arte que caracterizava a cultura carioca da 1ª República” (VALLE, 2013, recurso online), ao optar por pertencer a um grupo, o pintor amazonense ganhava visibilidade e se promovia, indubitavelmente, como um dos “novos” artistas que surgiam.

Paralelamente, outro aspecto pertinente para nossa argumentação reside na manifesta assiduidade com a qual Manoel Santiago se apresentava nas Exposições Gerais, na qual manteve presença regular até 1927, quando conquistou o Prêmio de Viagem e seguiu para Paris. Entrevisto o lugar de importância atribuído ao Salão oficial no cenário nacional, gostaríamos de ressaltar a premiação de viagem conferida pela instituição acadêmica como um ponto culminante na experiência de diversos artistas, e que deve ser considerada, no momento, por corroborar as permanências de Manoel Santiago nesse espaço expositivo – representando um claro propósito entre as ambições do artista, uma intenção que nos parece evidenciada a partir do envio do quadro *Uma Sesta Tropical*. Mencionada por Flávio Aquino (1986, p. 296) como a “láurea mais importante para o pintor nacional”, o Prêmio de Viagem não apenas conferiria “consagradora importância” por permitir ao mesmo inteirar-se sobre o que se produzia na Europa; como consequência, a conquista da honraria também se refletiria em suas vendas.⁷⁴

Nessa perspectiva, quanto às possibilidades de agenciamento logradas por Manoel Santiago na capital, vale enfatizar que com base nas considerações de Aquino, muitas eram as dificuldades vivenciadas por aqueles que se dedicavam à pintura; condições que reforçavam a conveniência da proximidade entre artistas e a instituição oficial, haja vista que “Todos dependiam dos benefícios oficiais vindos das encomendas através dos Salões” (AQUINO, 1986, p. 21). Valendo-nos das indicações de Ana Cavalcanti (1999), sabemos que a

⁷⁴ Sobre o impacto que a premiação de viagem assumia na trajetória dos artistas, ver: CAVALCANTI, 1999, p. 101-102; JOYEUX-PRUNEL, 2006; VALLE, 2007, p. 128.

problemática verificada em nosso campo de comercialização de obras de arte era assunto antigo, remontando ao século XIX. Em sua tese de doutoramento, a autora indica que a situação começava a melhorar, timidamente, ao final da década de 1880, como sintoma do aumento do número de exposições privadas que aqueceram esse mercado (CAVALCANTI, 1999, p. 72-74). Espelhando-nos na experiência apontada pela autora, sugerimos que ao incluir o Salão da Primavera entre as oportunidades do circuito expositivo carioca, Manoel Santiago e seus colegas expandiam também as chances de negociar suas obras.⁷⁵

Sob o ângulo desse vasto horizonte de oportunidades encorajado pelo Salão da Primavera, é significativo que notemos o comparecimento de Manoel Santiago nesse espaço a partir de obras tão diversificadas entre si e em tão expressivo número – principalmente quando comparadas às escolhas que até então determinavam sua apresentação no Salão oficial. Pautando-nos no catálogo do evento, sabemos que, ladeado por artistas como Haydéa Lopes, Manoel Constantino, Príncipe Gagarin, Zina Aita, A. Navarro da Costa, Raul Pedrosa, A. Ruth Pereira, Virgílio Lopes Rodrigues, Paulo Mazzucchelli e Oswaldo Teixeira (que exibia, inclusive, um carvão intitulado *Manoel Santiago*, sua segunda homenagem ao artista); para o certame primaveril o pintor amazonense dedicava as obras *Lyrios*, *Pescador de Pérolas* (Fragmento de um quadro), *Pequena Tapuya*, *Morro do Castelo*, *Sedução do mar*, *Maldito Tango* e *Passeio Público*, além de três trabalhos em carvão intitulados *Estudo*, *Negra Velha* e um retrato de sua companheira, a pintora Haydéa Lopes (LYCEU DE ARTES E OFFICIOS, 1923, p. [55]).

Por diferentes razões, folhear o referido documento configurou uma oportunidade ímpar em nossa reflexão. Ali, não apenas encontrávamos um registro fidedigno da experiência do Salão da Primavera, como também éramos autorizados aos primeiros passos em direção ao universo de representação elaborado por Manoel Santiago naquele momento. Esse tão ansiado encontro ganhava forma através das reproduções das telas *Pescador de Pérolas* (Figura 27), *Pequena Tapuya* (Figura 28) e *Morro do Castelo*, os únicos trabalhos desse conjunto que efetivamente conhecemos. Diante das reproduções disponibilizadas pelo catálogo, esbarramos nas problemáticas que procedem à qualidade da imagem: ausência de cores, distanciamento dos detalhes, pouca definição. Lidando, portanto, com superfícies monocráticas, vejamos como cada imagem se desvela ao nosso olhar.

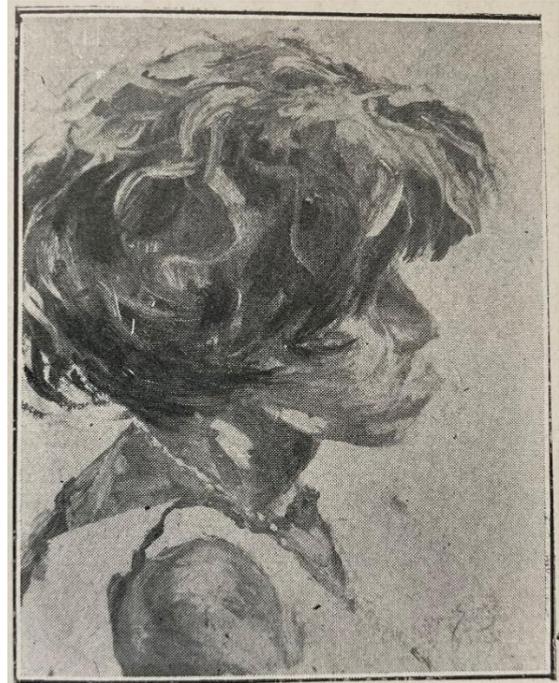
⁷⁵ O propósito foi assegurado pela revista *Fon Fon* ao assinalar que, além do “sucesso artístico”, o certame também conquistava “sucesso financeiro. A notícia informava que teriam sido adquiridos vinte e três quadros na mostra, representando “um belo incentivo para a mocidade artística” (O SALÃO..., 1923, p. 40).

Figura 27 – *Pescador de Pérolas* (Fragmento de um quadro) (1923), de Manoel Santiago



Fonte: Lyceu de Artes e Offícios (1923, p. [79]).

Figura 28 – *Pequena Tapuya* (1923), de Manoel Santiago



Fonte: Lyceu de Artes e Offícios (1923, p. [77]).

Indicado como o fragmento de um quadro, *Pescador de Pérolas* (Figura 27) certamente representa uma composição de difícil definição, extrapolando, inclusive, as condições que conformam o registro. De imediato, nosso olhar se direciona ao centro da tela onde reconhecemos uma fisionomia, composta por olhos que não sabemos se despertados e a fitar o observador ou absortos ao emergir em meio a intenso movimento. Elevando-se por entre manchas de diferentes gradações, identificamos na lateral esquerda do quadro peixes que traçam diferentes rotas, embaraçando-se e determinando a constante enérgica que serpenteia na tela como um todo. Marcada por esse trânsito febril, pouco pôde ser identificado entre as manchas que circundam a enigmática face a flutuar no sentido diagonal da tela, conduzindo atrás de si uma zona escurecida, que a acompanha da direita para a esquerda do quadro. Como que tomada por uma densa cabeleira, descortina-se na obra uma bruma onde suspendem-se misteriosos elementos, por nós desconhecidos.

Pequena Tapuya (Figura 28), por sua vez, surpreende pela cinesia de pinceladas que compõem o perfil de uma mulher indígena, como pretende a legenda. Algo de impessoal poderia ser sugerido em sua face, parcialmente oculta pelas grossas mechas do cabelo, enquanto que em sua postura como um todo, notamos uma íntima pausa, um momento de reclusão. Vestida com uma clara camisa e adornada com um leve colar ao pescoço, a jovem parece

aguardar o fim da sessão na qual torna-se objeto de contemplação e estudo. Por certo, o interesse de um primeiro olhar sobre a tela reside na fruição do pincel que forma a figura. Num segundo momento, entretanto, percebemo-nos absortos frente a delicadeza em que se estrutura, a imaginar a que caminhos seus pensamentos nos conduziriam.

Evidenciado em meio a larga coleção de obras exibidas, mencionadas pela imprensa em sua surpreendente maioria, foi com as telas *Lyrios*, *Sedução do mar* e *Pescador de Pérolas* que Manoel Santiago parece ter especialmente cativado a crítica, que sobre as mesmas ressaltou uma sólida fatura, “iluminada por uma serena idealidade” (1º SALÃO..., 1923a, p. 1). Interpretação análoga foi divulgada pelo jornal *O Brasil* (BELLAS..., 1923, p. 3), que identificava em Manoel Santiago “um dos mais promissores expositores”. Referindo-se aos “três trabalhos encantadores, cheio de espiritualidade, cheios de ternura”, a nota relatava “uma emoção indefinível” despertada por *Pescador de Pérolas*, sentimento que contrastava com a imagem de *Pequena Tapuya*, descrita como “um retrato vigoroso, selvagem e ousado, de uma jovem índia”, que ao lado de *Morro do Castelo* e *Haydéa*, revelaria a força da competência do artista. Forçoso sublinhar que pelo conjunto exposto pelo pintor Santiago, o jornal enfatizava descobrir a fantasia como “face nova” do seu talento, incitando-o a prosseguir (BELLAS..., 1923, p. 3).

Enveredando por rumos idênticos aos avistados pelo articulista anônimo, o crítico Frederico Barata também relatava sua percepção sobre um Manoel Santiago “inteiramente outro”. Da longa e elaborada exposição que dedicava ao Salão da Primavera, para o pintor amazonense o crítico reservava um lugar de honra.⁷⁶ Atentemos às suas colocações:

Manoel Santiago é um dos novos, cuja contribuição ao Salão da Primavera é verdadeiramente preciosa. Quem tenha observado com cuidado os trabalhos desse jovem no Salão Oficial, há de ficar surpreso com o que vê agora na *nova entidade artística*. É que Manoel Santiago *se apresenta inteiramente outro*, por isso que está *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, que os recusariam se não

⁷⁶ Apesar de não sabermos qual a proximidade entre Frederico Barata e o pintor Manoel Santiago em 1923, na pesquisa de Maria Angélica Almeida de Meira (2008, p. 95), *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*, a relação de amizade entre ambos é identificada, relação essa que se revela no contato entre o pintor Ruy Meira e o crítico, que teria recomendado ao mesmo o acompanhamento das aulas de Manoel Santiago, em 1954. Em verdade, a familiaridade entre Barata e Santiago verifica-se já em 1949, através do quadro de sua autoria, intitulado *Retrato de Frederico Barata e suas Filhas*. Além disso, na pesquisa de Meira conhecemos a trajetória do crítico, que nascido no estado do Amazonas, frequentara Manaus e Belém em sua juventude, antes de seguir para o Rio de Janeiro, onde decide tornar-se jornalista, exercendo também a crítica de arte – dado que indica a possibilidade de que os laços entre crítico e pintor já estivessem estabelecidos em 1923. Cf. MEIRA, 2008, p. 90-95.

estivessem dentro de suas exigências do metro e compasso (BARATA, 1923, p. 3, grifo nosso).

Pelo que vimos até aqui, como não identificar nas palavras de Frederico Barata, correspondências imediatas com as de João de Talma, que aludia ao desafortunado enredo que acompanhava concorrentes das Exposições Gerais? Ou mesmo o diálogo com aquela figura “marcadinha” representada pelo “seu José”, concebido por Manoel Santiago, frente às “exigências do metro e compasso” mencionadas pelo crítico? É de fato inegável que no referido fragmento descobrem-se diferentes camadas de um cenário artístico compartilhado e marcado pela retórica de um suposto antagonismo entre o Salão da Primavera e o Salão oficial – o primeiro representando a defesa de uma “liberdade de experimentação” em arte, ao passo que no segundo imperaria o gosto de um júri autoritário.

Acompanhando essa via, foi instrumentalizando a aparente oposição em jogo que Frederico Barata encontrou elementos para caracterizar a “nova entidade” de Manoel Santiago, determinada por obras caras ao seu temperamento, posto que se encontrava livre as “algemas convencionais” do júri e, conseqüentemente, livre do perigo da recusa (BARATA, 1923, p. 3). Caminhando por entre os domínios quiméricos materializados por Manoel Santiago, Barata também remetia aos encantos das telas *Lyrios*, *Sedução do Mar* e *Pescador de Pérolas*, descritas como “três fantasias magníficas”. Particularmente deslumbrado pela última, observemos como o crítico a concebia:

É um fundo de mar em que repousa uma linda cabeça feminina, onde se reflete toda a volúpia de um êxtase, e sobre a qual adjeja uma outra cabeça máscula, com admirável expressão de cobiça e desejo contemplativos. Magnífica de ternura e delicadeza, essa pequena tela tem qualidades incontestáveis de sentimento e de imaginação. O fundo do mar está perfeitamente conseguido e harmonizado com as figuras, semi-veladas por uma infinidade de algas, líquens e pequeninos peixes. Tratado com cores ternas, claras e límpidas, esse quadro dá, à primeira vista, a impressão de um pastel, impressão que é reforçada por estar a tela envidraçada (BARATA, 1923, p. 3).

Mediando nossa relação com a imagem a partir da descrição do crítico, encontramos referências para elementos que não havíamos identificado: uma expressão masculina, provavelmente situada na zona escurecida da extremidade superior direita da tela, além de um cenário composto por algas e líquens que, sem dúvida, contribuem para a sensação de dinamismo verificada na imagem. Ao continuar sua apreciação, Frederico Barata incluía outros trabalhos do artista que considerava dignos de nota, dentre os quais estava *Pequena Tapuya*. Separamos um pequeno fragmento:

Grande diferença vai da técnica empregada nessas três fantasias para a de “Pequena Tapuya”, uma cabecinha de índia brasileira, de larga fatura e vivo colorido. *O artista faz assim variar sua técnica com o motivo.* Em “Lyrios”, por exemplo, a técnica é suave e branda, porque o motivo é também assim, suave, brando e espiritual. Em “Pequena Tapuya” não. O pintor quis traduzir com a técnica vigorosa, enérgica e ousada a alma selvagem da filha das brenhas, rude, quase grosseira na sua nenhuma civilização. E conseguiu. [...] (BARATA, 1923, p. 3, grifo nosso).

Confirmando nossas impressões sobre uma percepção da crítica que ressaltava a disparidade entre as telas *Pescador de Pérolas* e *Pequena Tapuya*, no trecho destacado observamos que Frederico Barata atribui especial significado à variação da técnica nas pinturas de Manoel Santiago, compreendendo-as como resultado de um estudo sobre o motivo em questão. Assim, o crítico levantava uma reflexão de aparente coerência com a sua própria argumentação em defesa da liberdade na manifestação do temperamento do artista; num discurso que evidentemente reporta, entretanto, à sua interpretação pessoal sobre os temas representados. Especialmente fascinado por *Pescador de Pérolas* e *Lyrios*, Barata encontrava nessas telas a tradução da suavidade que identificava no tema abordado, ao passo que em *Pequena Tapuya* entendia a expressividade da técnica a partir das limitações de seu próprio imaginário diante da personagem indígena.

Seguindo ao desfecho do Salão da Primavera em março de 1923, menções ao nome de Manoel Santiago reaparecem entre as notas da imprensa dedicadas às belas-artes apenas em agosto, com a retomada da Exposição Geral. No catálogo desse certame, Santiago é acompanhado pelo registro de sua premiação anterior, conquistada em 1920, e é apresentado como discípulo da ENBA, embora não estivesse mais associado ao nome de nenhum mestre da instituição (ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1923, p. 85). Destoando substancialmente do número de trabalhos que exibira no Salão primaveril, para o certame oficial o pintor destinava um único quadro, cujo título, *Yara*, constatava um primeiro investimento na temática das lendas nacionais. Coincidentemente, Santiago se aproximava, por sua escolha, do pintor Pedro Bruno, que também apresentava no evento uma composição consagrada à lendária sereia dos trópicos.

Com essa solitária obra, que não conseguimos localizar, Manoel Santiago distanciava-se daquela dupla consagração sugerida por Terra de Senna anos antes: o artista conquistava entre o júri de pintura sua segunda premiação, uma Menção Honrosa de 1º grau (CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1923, p. 43 verso), mas até onde foi possível constatar, não parece ter fascinado a crítica de arte. Na companhia de colegas que também haviam se apresentado no Salão da Primavera, Santiago ocupou um tanto acanhadamente as apreciações

da crítica de arte sobre o evento como um todo. Mencionado como um artista que aparecera “prometedormente há três anos”, entre as *Impressões do Salão* de Carlos Rubens (1923, p. 17), *Yara* era definida como uma tela que não o recomendava.

No extenso parecer sobre a exposição que Virgílio Maurício (1923, p. 3) divulgou no *Gazeta de Notícias* em agosto, foram breves as observações em torno da *Yara* de Manoel Santiago, percebida como o trabalho de um artista de inegável talento por seu “agradável colorido”, embora carecesse de maior “estudo e observação” no desenho. Apesar dos elogiosos comentários que incorporaram sua análise, Maurício definia a Exposição Geral de 1923 como um salão pobre, ausente de revelações e onde tudo era repetido, o que dava a impressão, segundo o crítico, do cansaço dos expositores, muito dos quais sequer concorreram naquele ano “devido a política da Escola”. Essa lacuna teria sido compensada na aceitação, por parte do júri, de “uma série de trabalhos” que surpreenderiam “pela mediocridade, pelos erros de desenho, pela inferioridade” (MAURÍCIO, 1923, p. 3).⁷⁷

Assumindo uma posição contrária, na publicação de setembro da revista *Ilustração Brasileira*, Adalberto Mattos apontava o aspecto animador do Salão – a “despeito dos reiterados ataques de um grande grupo de pessimistas”. Como defendeu o crítico, “se há iniciativa que mereça ser julgada com uma dose de filosofia otimista, é precisamente a Exposição Geral”. Esta, estaria determinada por uma evolução contínua, perceptível, inclusive, através da mocidade, que apresentava a preocupação em “produzir e formar uma individualidade característica”. Admitido em meio a essas simpáticas colocações, favoráveis ao certame como um todo, Manoel Santiago também angariava comentários pontuais do crítico, que percebia em *Yara* “um aproveitamento seguro e uma noção equilibrada da composição” (CREMONA, 1923b, p. 13) – parâmetros que foram retomados em outra publicação de Mattos, dessa vez na revista *O Malho*, onde indicava o pintor como um “estudioso sedento de progredir” (CREMONA, 1923c, p. 26).

Ao que pensamos, o ano de 1924 irrompe de maneira imprevista, na contramão do sentido que vinha sendo trilhado por Manoel Santiago, tendo em conta os caminhos ramificados que o mesmo vinha percorrendo no ano anterior. Entre os anúncios sobre uma segunda realização do Salão da Primavera que surgiam nas páginas dos jornais em finais de 1923, mais uma vez o pintor amazonense despontava ao lado dos artistas Manoel Faria, Porciúncula

⁷⁷ Válido ressaltar que os comentários de Virgílio Maurício acompanhavam a narrativa de outros periódicos, que indicavam a aceitação pelo júri da EGBA de obras expostas anteriormente em outros espaços. N’*O Jornal*, por exemplo, criticava-se a medida, destacada como um caso com precedentes e questionada por cobrar entrada ao público “para ver quadros já conhecidos e expostos com entrada franca” (BELLAS-ARTES, 1923a, p. 3).

Moraes e Bas Domenech como parte da comissão organizadora, que naquela circunstância era acrescida pelos nomes de Modestino Kanto, Paulo Mazzucchelli, Quirino da Silva e João Azevedo (O 2º SALÃO..., 1923, p. 2; 2º SALÃO..., 1923, p. 2). Entretanto, por razões que desconhecemos, nem Santiago nem Porciúncula Moraes e Bas Domenech compunham o grupo em janeiro de 1924, no momento de inauguração do certame (O 2º SALÃO..., 1924, p. 6).⁷⁸

Faltando-nos o acesso ao catálogo do evento, não poderíamos afirmar, apartados de qualquer suspeita, que Manoel Santiago tenha se ausentado do Salão da Primavera na condição de participante. Ao mesmo tempo, cumpre indicar que na pesquisa empreendida não encontramos qualquer menção que identificasse o pintor entre os diversos expositores que ali compareciam, nenhuma obra comentada que fosse de sua autoria – dado que interpretamos como um forte indício de sua ausência na mostra. Mas essa ausência não se verificava num sentido absoluto, há de se notar.

Figurando como parte do conjunto exposto, Manoel Santiago se fez presente na forma de um retrato, autoria do jovem Cândido Portinari, acompanhado da dedicatória: “Ao amigo e colega Santiago”, onde surge como um belo vulto a fitar o observador através de seus característicos óculos (Fig. ci-28).⁷⁹ Ocupando as atenções da crítica por suas “qualidades de retratista”, com essa homenagem Portinari conquistava especial admiração da imprensa, contribuindo, ao mesmo tempo, para a publicidade do Salão da Primavera (OS JOVENS..., 1924, p. 9; A ARTE..., 1924, p. 3). Cumpre destacar que ao apresentar-se com *Retrato de Manoel Santiago* também na Exposição Geral de 1924, Portinari agradou igualmente ao júri de pintura, que lhe concedeu a Pequena Medalha de Prata (CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1924a, p. 50 verso).

A propósito da 31ª Exposição Geral de Belas Artes (1924), convém apontar que não obstante o apelo destinado a artistas brasileiros que ecoava na imprensa meses antes do evento,

⁷⁸ Inaugurado em 26 de janeiro, o segundo Salão da Primavera foi mais uma vez abraçado pela imprensa como um evento de incentivo aos artistas. Celebrado pelo jornal *O Imparcial*, na mostra de 1924 encontramos o elogio à “arte moderna” que ali figurava, entre trabalhos de escultura, pintura, caricatura e artes decorativas, tanto de artistas nacionais laureados com o prêmio de viagem, como Hélios Seelinger, Guttmann Bicho, Levino Fanzeres, Marques Junior e Gaspar Magalhães, quanto de artistas estrangeiros, como Mário Murtas, Príncipe Gagarin e Ricardo Bampi (EXPOSIÇÃO, 1924a, p. 4).

⁷⁹ Tendo em vista que Portinari acompanhava as aulas da ENBA como aluno livre, e que assim como Santiago, também foi discípulo de Lucílio de Albuquerque, Rodolpho Chambelland e Baptista da Costa, consideramos a homenagem de Cândido Portinari à Manoel Santiago um importante atestado da amizade entre ambos, que como menciona João Augusto da Silva Neto (2014, p. 103), decorreria da frequência das aulas na instituição. Flávio Aquino (1986, p. 21), por outro lado, sugere essa relação como um desdobramento da premiação de viagem à Paris, conquistada por Santiago em 1927 e em 1928 por Portinari. Uma vasta documentação em torno da relação entre os dois artistas, contendo cartas, jornais, fotografias e incluindo o *Retrato de Manoel Santiago* (1923), pode ser encontrada no Portal Portinari: <http://www.portinari.org.br/#>

solicitando aos mesmos que ali comparecessem e aos mestres que abandonassem as “pequeninas rivalidades” (BELLAS-ARTES, 1924, p. 3), nas notícias do mês de agosto difundia-se uma otimista campanha sobre a inauguração da mostra.⁸⁰ Anunciado pelo jornal *Gazeta de Notícias* (A EXPOSIÇÃO..., 1924, p. 4) como “o período mais interessante e de maior significação que se verifica cada ano em nosso meio artístico”; quando se descobriria, quase sempre, “um espelho fiel do que vai no mundo das artes plásticas” no país; o Salão oficial também foi caracterizado como um espaço de ampla frequência, no qual, segundo *O Imparcial* “em verdadeira promiscuidade, se acotovelam, jornalistas, escritores, altas autoridades, artistas, grande número de famílias, o ‘set’ carioca, enfim” (EXPOSIÇÃO..., 1924b, p. 4).

Decerto impulsionado pela referida campanha, nas impressões divulgadas sobre o Salão de 1924, em diversos momentos Manoel Santiago é identificado entre os “novos” artistas ali presentes. Ao que parece, o pintor recuperava as atenções da imprensa, que caracterizou o evento como um verdadeiro “surto magnífico de mocidade” (ARTES..., 1924, p. 4). Estendendo-nos sobre esse último aspecto, gostaríamos de englobar em nossa análise algumas das percepções sobre a exposição veiculadas pelo jornal *O Paiz*: uma publicação anônima e outra, autoria de Fléxa Ribeiro – influente crítico de arte paraense que, como indicamos, também lecionou na ENBA.

Apesar de tratarem-se de apreciações determinadas por um olhar mais abrangente em torno da exposição e que não mencionam Manoel Santiago, localizamos nesses artigos elementos narrativos que consideramos pertinentes; fundamentos que, ao sintetizar uma leitura sobre a nova geração de artistas, nos possibilitam perceber a recepção das obras de Santiago em 1924. Esses parâmetros poderiam, quiçá, ter encorajado as incursões do artista no ano seguinte, quando concorre com a tela *Uma Sesta Tropical*, interpretação que desenvolveremos nas próximas seções.

Em uma longa e promissora apreciação de primeira página, intitulada *Os “novos” na arte brasileira*, encontramos observações sobre os “movimentos de renovação artística”, propiciados por uma maior receptividade “do espírito moderno”. Avançando o foco da análise para o contexto brasileiro, após uma breve e um tanto sintomática caracterização do meio nacional como um espaço há muito tempo estagnado e destituído de “movimentos artísticos originais”, introduzia-se à principal finalidade do artigo: atentar ao que há de novo nas

⁸⁰ É provável que esse traço celebrativo em torno do evento decorresse da comemoração do 1º Centenário da Missão Le Breton, realizada concomitantemente à EGBA.

“aspirações da mocidade”. A pauta era estimulada em razão de acreditar-se que as “mais recentes renovações estéticas”, combinadas àquela “ânsia do espírito moderno” haviam “pairado no ar brasileiro”. Portanto, o jornal *O Paiz* propunha “impulsionar a propaganda”, estimulando “os *novos*, de hoje, no ardente desejo de vê-los em uma organização geral no rumo das ideias inovadoras”. Cercada pela reprodução prévia de alguns trabalhos que figuravam no Salão, a matéria apontava que:

Cada exposição geral que se inaugura poderá ser estudada com o anelo de encontrar-se, nas incertezas da mocidade, os pendores estéticos que se alçam naquele rumo. Conviria, de tal sorte, vir em auxílio desses rapazes que adolecem cheios de sinceridade. [...] Não será obra de uma geração. Mas a vitória está na veemência ininterrupta. O que a juventude precisa é entregar-se, amplamente, ao seu temperamento. Viver de seu sentir. Auscultar suas inclinações. E, uma vez evidenciada a vocação, trabalhá-la no sentido de ver com sinceridade, por ela mesma, a nossa *realidade*, e trazê-la à luz. [...] (EXPOSIÇÃO..., 1924c, p. 1, grifo do autor).

Na estrutura argumentativa em que se ancoravam essas pontuações, atentemos que ao estimular a expectativa em torno das orientações da mocidade artística, a retórica elaborada pelo *O Paiz* caminhava, em essência, num sentido análogo ao discurso que no ano anterior fundamentava a criação do Salão da Primavera. Naturalmente, o importante contraponto em questão consiste no fato de que, nesse caso, aquela tão defendida manifestação individual de um “temperamento artístico” não se revelaria, necessariamente, fora dos portões da ENBA, podendo ser encontrada nas vacilações da mocidade, em “cada exposição geral” – aquele outrora gélido espaço institucional, que inspirava duras críticas por parte de outros articulistas.

Essa espécie de pressentimento sobre o conjunto apresentado no Salão de 1924 foi retomada pouco depois por Fléxa Ribeiro, que não se furtando a uma análise pormenorizada sobre a exposição, ressaltava o maior equilíbrio na coleção daquele ano. De acordo com o crítico, pelas telas exibidas, “os jovens pintores” começavam a desembaraçar-se das insipiências, demonstrando maior confiança “no esforço pessoal” e começando a se entregar, “com ardor e arrojo, à própria inspiração”. Nesse breve artigo, como único exemplo da parte “dos *novos*”, Fléxa Ribeiro destacava a “considerável evolução” da pintora Haydéa Lopes, que com suas obras caminhava “no sentimento de modernidade que tanto se faz mister na pintura brasileira” (RIBEIRO, 1924, p. 5).⁸¹ A artista, que vinha se apresentando no Salão desde 1921,

⁸¹ Apesar de não ter se dedicado à análise dos trabalhos expostos, Fléxa Ribeiro (1924, p. 5) descava a atuação da pintora Haydéa Lopes que, na sua interpretação, apresentava “alguns trabalhos, onde o sentimento moderno de cor, a percepção sensível do ar livre, deixou prever melhores testemunhos de um temperamento que se define e caracteriza”.

dedicava quatro telas à exposição daquele ano, *Romantismo, A visita, Cabra-Cega e Mocidade em Flor* (LEVY, 2003, v. II, p. 633), esta última que será contemplada em nossa seção final pelas proximidades que a ambientação revela em relação à *Uma Sesta Tropical*.

Flertando ou não com essa concepção elogiosa a um “temperamento artístico” que atravessava os corredores da Exposição Geral e que lhe havia rendido comentários favoráveis na imprensa em 1923, pela participação no Salão da Primavera; e quem sabe entusiasmado pelas investidas de sua companheira de atelier, Haydéa Lopes⁸², fato é que Manoel Santiago consolidava sua participação no Salão de 1924 de uma maneira notadamente renovada. Não mais listado como discípulo da ENBA, Santiago se revelava no catálogo da exposição com as obras *Tapiina do Amazonas* (Figura 29), *Vida na Roça, Caipora* (lenda amazônica) (Figura 30), *Evocação, Sonho de Crisálida e Harmonia* (LEVY, 2003, v. II, p. 645) – conjunto destacado pela variedade na escolha dos gêneros compositivos que, por sua vez, se aproximava da coleção exposta pelo pintor no primeiro certame primaveril.

No tocante a retomada de Manoel Santiago aos contos nortistas, materializados no ano anterior nas formas de *Yara* e incorporados, no ano seguinte, na figura do *Caipora*; bem como na representação de “tipos brasileiros”, como uma jovem indígena do Amazonas, próxima à *Pequena Tapuya*, de 1923, arriscamos aventar que o pintor atendia ao apelo que seu antigo professor, Theodoro Braga, publicou em 1921 na revista *Ilustração Brasileira*. Na condição de livre docente da ENBA, Braga lançava uma convocatória aos artistas em defesa da nacionalização da nossa arte, especialmente preocupado com o campo das artes aplicadas.

Dentre os meios que levariam a esse fim, ou seja, à “procura de um característico que marque a personalidade brasileira [...]”, um caminho sugerido pelo pintor estaria na escolha, para “o concurso anual das exposições de artistas nacionais”, de assuntos “escolhidos nos costumes regionais” (BRAGA, 1921, p. 50). Imprescindível notar que em sintonia com o manifesto, considerado o “primeiro grande grito de Theodoro Braga pela arte nacionalista” (COELHO, 2009, v. 1, p. 128)⁸³ poderíamos situar também outro antigo mestre de Manoel Santiago, Lucílio de Albuquerque. Este, por sua vez, homenageava a brasilidade incitado pelo plano literário, ao qual dedicava dois painéis decorativos, intitulados *Iracema* e *Bilac: à*

⁸² No catálogo da Exposição Geral de 1924, Haydéa Lopes e Manoel Santiago indicam o mesmo endereço, um sobrado na Rua das Laranjeiras (LEVY, 2003, v. II, p. 633, 645).

⁸³ A importância do artigo publicado por Theodoro Braga sobre a *Estylisação Nacional de Arte Decorativa e Aplicada* foi apontada por Aldrin Moura de Figueiredo (2016, p. 136), que indica Manoel Santiago e Manoel Pastana como os dois alunos de Braga que desenvolveriam o tema em seus trabalhos.

imortalidade (LEVY, 2003, v. II, p. 643).⁸⁴ Ambos foram definidos como a “teoria simbólica” de seu autor pelo jornal *Correio da Manhã* (O “SALÃO” ..., 1924, p. 3) e celebrados como “uma nota de patriotismo” pelas palavras de Adalberto Mattos (MATTOS, 1924, p. 50).

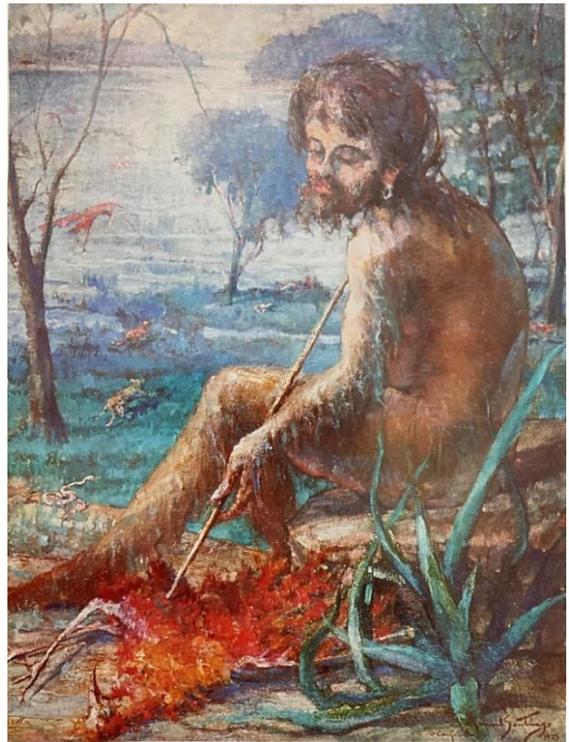
Do largo campo de afinidades que poderia ser estabelecido para refletirmos acerca dos temas privilegiados por Manoel Santiago, embasarem-nos, novamente, em Arthur Valle, que aponta na “grande diversidade” temática laureada nas Exposições Gerais, a receptividade com que o “registro de tipos brasileiros” fora acolhido no evento, recorrentemente selecionado nas premiações de viagem ao longo de todo o período republicano (VALLE, 2007, p. 145, 146).⁸⁵ Partindo desse dado, reiteramos nossa interpretação sobre as escolhas de Santiago como manifestações consoantes ao contexto por ele experienciado. Mas vejamos como essa vertente de “cunho nacionalista” é construída pelos pincéis santiaganos.

Figura 29 – *Tapiina do Amazonas* (1924),
de Manoel Santiago



Fonte: Linhares (1926, p. 22).

Figura 30 – *Caipora* (lenda amazônica)
(1923), de Manoel Santiago



Fonte: Souza (1987, p. 19).

⁸⁴ Outro exemplo verifica-se no trabalho de Miguel Caplonch, pintor pouco estudado, que para a Exposição Geral de 1924, apresentou um esboço decorativo intitulado *A Evolução Brasileira*, uma “síntese simbólica” (LEVY, 2003, v. II, p. 647).

⁸⁵ O autor aponta a impossibilidade de reduzirmos as temáticas premiadas nas Exposições Gerais a esquemas interpretativos e, como exemplo da vertente “de cunho nacionalista”, indica as obras *Em repouso*, de Baptista da Costa (1894); *Cefeiro* (1910) de Francisco Manna; *Pescador* (1924), de Oswaldo Teixeira e *Tarrafeiros* (1930), de Cadmo Fausto – todas agraciadas com o Prêmio de Viagem. Cf. VALLE, 2007, p. 145, 146.

Na reprodução que tivemos acesso de *Tapiina do Amazonas* (Figura 29), encontramos mais uma vez distantes das definições cromáticas elaboradas por seu autor. Visualizamos um ambiente externo, composto por árvores alongadas ao fundo, e no primeiro plano identificamos o corpo nu de uma jovem indígena que, de pé, flexiona levemente suas pernas e estica um dos braços, com o qual segura uma fina haste, como que pronta a atirar na direção de um pássaro que sobrevoa a paisagem. No chão, além da vegetação rasteira e arbustos, encontramos algumas ferramentas, das quais reconhecemos uma flecha, apoiada aos pés da figura. De maneira geral, apesar da iminência de um provável golpe de caça, observamos um ambiente tomado por delicada interação. Uma atmosfera se suspende por todo o meio, circundando o corpo da jovem – materializado por pinceladas que sugerem as sutilezas das cores em sua pele –, e dissolvendo a paisagem à sua volta, tomada pela serenidade de um domínio suspenso do tempo, embora ancorado no espaço.

Clima um tanto adverso percorre a tela *Caipora* (Figura 30).⁸⁶ Em uma paisagem, duas ilhas formam-se na continuidade de um grande rio que se estende ao horizonte, no terceiro plano. No segundo, alcançamos as margens das águas, onde animais fogem na direção oposta ao plano central, no qual se encontra o Caipora. A figura, de face rosada, materializa-se com os cabelos escuros, revoltos, uma barba longa e a portar um cintilante brinco na orelha esquerda. Seu corpo possui diferentes gradações cromáticas, tornando-se avermelhado na extremidade dos pés, e de seus braços e pernas escorre espessa cabeleira. Com um tenro olhar, o Caipora direciona-se para baixo, na extremidade da tela onde observamos uma grande ave vermelha, atingida mortalmente pelo sutil gesto do protagonista, que ao portar uma fina vareta lhe desfere o golpe. No desembaraço desse movimento, o mesmo sequer se dá conta da pequena cobra situada ao seu lado: única criatura a contestar suas maliciosas ações. No chão, contemplamos a vítima do Caipora, personagem lembrado na série *Lendas Amazônicas*, publicada por um Manoel Santiago da década de 1960, onde é descrito como uma “alma penada” que “vagueia pelos matos, armando ciladas aos viajantes, matando as plantas e os pássaros que dele se aproximam” (SANTIAGO, 1967, p. 72).

Também parte do diversificado conjunto compositivo que Manoel dedicava ao Salão de 1924, outra face do artista, distanciada de “pretensões nacionalistas”, tomava forma nas obras *Evocação* e *Sonho de Crisálida*, por exemplo. São composições descritas como materializações de mundos imaginados, que escapariam ao domínio do tangível, aproximando-se,

⁸⁶ Apesar de exposta no Salão de 1924, segundo o catálogo *Centenário Manoel Santiago*, ao lado da assinatura do autor consta o ano de 1923 (SOUZA, 1987, p. 19).

provavelmente, da fantasia percebida em *Sedução do Mar e Pescador de Pérolas*, do ano anterior. Perambulando por esse terreno, o crítico Cláudio Selva de fato ressaltava as obras do pintor como corporificações de seus sonhos. *Evocação* como fruto de um “langor musical, boêmio” e *Sonho de Crisálida* como a simbolização de um devaneio, uma “aparência de volúpia que dorme de que surjam borboletas como d’uma flor de carne” (SELVA, 1924, p. 10).

Fundamentando-nos nas palavras do crítico sobre essa última obra, gostaríamos de incorporar ao nosso estudo a reprodução de uma tela de Manoel Santiago, também datada de 1924, cuja composição, disposta por elementos semelhantes aos descritos pelo articulista, torna-a irresistível aos efeitos de análise. O quadro, atualmente, intitula-se *Nu* (Figura 31) e integra uma coleção privada.

Figura 31 – *Nu* (1924), de Manoel Santiago.



Fonte: Luz (2015, p. 55).

Nele, encontramos o interior de um aposento, onde repousa uma jovem. Tomado por uma atmosfera vaporosa, o ambiente em que ela se encontra faz-se reconhecível apenas pelos nuances de objetos pendurados à parede, ao segundo plano, que lembram duas molduras. São de difícil visualização, posto que estão ao fundo, sobrepostas por um véu translúcido. Estruturado como um dossel, o tecido está suspenso sobre a cama, centralizando uma fenda que se estende sobre o corpo juvenil que ali dorme, delicadamente revelado pelo tecido que o envolve e que desliza sobre seus pés, acariciando também seus cabelos escuros, que vertem sobre o travesseiro. Capturada em sono profundo, a figura é embalada por borboletas coloridas que envolvem seu corpo e que voejando, vibram diferentes tonalidades de azul, verde, branco,

vermelho e lilás, reverberando esses matizes por todo o espaço, tingindo os lençóis e ecoando sobre a pele rosada que descansa sobre o leito.

A cena parece nos convidar à intimidade de um sonho que se materializa. Como se ao adormecer, daquele corpo em formação emanasse a aura de seus pensamentos, sintetizada pela radiação azulada que se expande na diagonal do quadro, acompanhando o encantador revoar das borboletas. Dessa interação, aparentemente motivada por diferentes ordens de realidade, encontramos correspondências na tela *Sonho místico* (1897) (Fig. ci-29), de Eliseu Visconti, em que contemplamos a figura de uma jovem que repousa sobre lençóis, imersa em uma atmosfera onírica, e que, como das profundezas de um sonho, colhe algumas flores que se materializam, destacando-se do plano bidimensional, ao fundo do quadro, semelhante a um papel de parede. Em *Sonho místico*, também temos a sensação de transcender entre universos distintos, que se sobrepõem. Como bem aponta a pesquisadora Ana Cavalcanti (1999, p. 212, tradução nossa), “as formas femininas são espiritualizadas pela luz que ele [Visconti] espalha sobre o corpo, e a figura humana ali aparece como um maravilhoso mistério”.⁸⁷

Comparada à breve descrição de Cláudio Selva sobre *Sonho de Crisálida*, não poderíamos deixar de evidenciar as correlações que aqui se estabelecem, uma vez que a cena representada em *Nu* é composta, precisamente, por elementos associados ao sono e ao despontar de borboletas, que prontamente se confundiriam a uma espécie de idealização sobre o estágio que antecede sua metamorfose. Ainda assim, faltando-nos informações mais precisas sobre a trajetória das telas em questão e, portanto, na impossibilidade de certificarmos tratarem-se da mesma obra, consideramos ao menos a conveniência de nos aproximarmos àquela outra vertente, igualmente explorada por Manoel Santiago no Salão de 1924. Em *Nu*, nos deparamos com a enunciação de uma ambiência metafísica, que embora não situada geograficamente, parte de uma realidade tangível para figurar o campo da abstração.

No geral, diante das obras apresentadas prolonga-se uma espécie de silêncio, daquele que é “próprio às obras de arte”, como nos lembra Jorge Coli (2014, recurso online), e que se conserva na cumplicidade que as relaciona. Suspensas no tempo e absorvidas por uma aura fantasiosa, em cada uma das figuras representadas verificam-se diferentes gradações de uma condição ensimesmada que revela, ao mesmo tempo, a profunda integração das personagens ao ambiente em que estão dispostas – configurações que as aproximariam, manifestamente, da atmosfera descrita em *Uma Sesta Tropical*. Apesar de suas ardilosas ações, a figura mitológica

⁸⁷ No original: “Les formes féminines sont spiritualisées par la lumière qu’il étale sur le corps, et la figure humaine y apparaît comme un merveilleux mystère” (CAVALCANTI, 1999, p. 212).

do *Caipora* é tão parte das idílicas matas amazônicas em que se encontra, absorva em seus pensamentos, quanto a *Tapiina* representada por Manoel Santiago. Esta, que quase se desmancha, incorpora a paisagem ao seu redor, evidenciando a profunda harmonia que emana da natureza. Algo semelhante se perpetua na tela *Nu*, onde os sonhos oriundos de um sono profundo adquirem materialidade, ainda que seja imperioso destacar que a personagem ali representada, admitida na esfera do invisível, é a única que de fato repousa e cujo corpo é oferecido à contemplação.

Se Manoel Santiago se “entregava à própria inspiração”, “auscultava suas inclinações” ou “via, com sinceridade, a nossa realidade”, à maneira evocada pelo *O Paiz*, nunca saberemos. O que importa à nossa análise e o que nos compete assinalar é o fato de que as escolhas do pintor amazonense para o Salão de 1924 frutificavam na opinião da crítica. Do “ousado arremesso de juventude” que, nas palavras de Lauro Demoro, despontava “naquelas salas pouco afeitas às claridades das grandes ideias”, Manoel Santiago acompanhava a pintora Haydêa na habilidade de “pintar com inteligência”, descrito pelo crítico como um “pintor de imaginação equilibrada”, que poderia “produzir belas e originais coisas” se continuasse no gênero em que apresentava “excelentes demonstrações, inspirando-se nas lendas nortistas” (DEMORO, 1924, p. 5).⁸⁸

Mário da Silva, por sua vez, reservava ao *O Jornal* algumas notas àqueles que souberam “fazer-se notar, senão por encerrarem sublimidades, pelo menos por qualquer qualidade, [...] qualquer vestígio de alguma personalidade em ato ou em gestação”; e incluía Santiago, que sabia “sem dúvida, compor o seu assunto”, qualidade evidenciada em *Tapiina do Amazonas, Caipora e Harmonia* (SILVA, 1924, p. 3).⁸⁹ Mais uma vez indicado por Adalberto Mattos como “um novo que se apresenta[va] magnificamente”, em sua breve consideração, o crítico afirmou que Manoel Santiago teria em *Evocação e Harmonia* “telas cheias de sentimento e muitas outras qualidades dignas de serem apreciadas” (MATTOS, 1924, p. 52). Impressões também foram encontradas no jornal *O Brasil*, onde Francisco Galvão lembrava a participação do pintor amazonense, incluindo que o mesmo se revelava como “um hábil psicólogo da raça

⁸⁸ Interessante apontar que essa “ousadia” da juventude que despontava, na perspectiva do crítico, representava “a geração mais jovem dos artistas brasileiros, valendo essa sua ânsia de vitória por uma compensação aos que tem sido iludidos, anos seguidos, na mostra oficial por muitos dos legítimos expoentes de gerações anteriores” (DEMORO, 1924, p. 5).

⁸⁹ Sobre seus trabalhos, entretanto, o crítico identificava algo “de impreciso”, “de desbotado”, que não sabia bem “se buscada pelo autor ou se por ele deixada nos quadros a seu pesar”. As cores e a luminosidade que “tenderiam a tomar vigor” em suas telas, perdiam “a natural vivacidade”, o que contribuía, segundo o crítico, para torná-las “vagamente decorativas”, tirando-lhes a solidez. Por essa perspectiva, nos questionamos se seria esse o mesmo efeito responsável pela sensação de vapor notada entre algumas das reproduções aqui exibidas (SILVA, 1924, p. 3).

amazônica”. *Sonho de Crisálida* foi ressaltada como “uma obra digna de Rops e Rossetti”, onde o crítico sinalava a sensação de que a alma do artista se diluía nas manchas, “espalhando-se no conjunto esplêndido” (GALVÃO, 1924, p. 2).

Caminhando para o fim dessa etapa de nossa análise, uma última questão sobre o ano de 1924 não deve ser ignorada em razão de sua pertinência para questões que desenvolveremos na próxima seção. Ao sondarmos as atas das reuniões do CSBA, um caso inusitado nos convidava à atenção. Para compreendê-lo, faz-se necessária uma análise preliminar da reunião de 6 de setembro de 1924, cuja “ordem do dia” objetivava tomar conhecimentos sobre os pareceres dos diferentes júris da exposição precedente (CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1924a, p. 50 verso-52 verso).

Datado de 25 de agosto, o pronunciamento do júri de pintura após o exame das obras expostas, como de costume, encerrava com os nomes que constituíam a comissão, que naquela ocasião, assim se apresentava: “A comissão Rodolpho Amoêdo, vencido, Benno Treidler, Modesto Brocos, Guttman Bicho, Levino Fanzeres”.⁹⁰ Sabemos que logo após a leitura do relatório, pronunciou-se Rodolpho Amoêdo, que contrastava das decisões da maioria:

Pede a palavra o Sr. Prof. Rodolpho Amoedo e protesta contra a facilidade com que foram feitas as premiações propostas pelo júri e depois de várias considerações a respeito *propõe que não sejam premiados* os Srs. Alfredo Galvão, Anibal Mattos, Bas Domenech, Sobragil Carôllo [sic], Manoel Faria, Germinal Artesi [sic], Alcebiades Miranda, Raul Pedroza [sic], Haydéa Lopes, *Manoel Santiago* e Candido Portinari. Depois de pequena discussão o foi aprovado o parecer acima, modificando-se porém, no sentido de conceder uma menção honrosa de 2º grau ao Sr. Alcebiades Miranda e Haydéa Lopes, menção honrosa de 1º grau. [...]. (CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1924a, p. 50-51 verso, grifo nosso).⁹¹

O desacordo manifestado pelo professor concernia à distribuição dos prêmios sugerida pelo júri do qual fazia parte, que na sua perspectiva, tão facilmente conferiria uma Pequena Medalha de Prata à Manoel Faria e Cândido Portinari; uma Medalha de Bronze à Bas Domenech, Alcebiades Miranda, Anibal Mattos e Manoel Santiago; uma Menção honrosa de 1º grau à Haydéa Lopes e uma Menção honrosa de 2º grau à Alfredo Galvão, Sobragil Gomes Carôllo, Germinal Artese e Raul Pedrosa. Importa ressaltar que entre as obras indicadas à

⁹⁰ Os representantes dos respectivos júris da exposição estão listados nas primeiras páginas do catálogo do evento. Cf. ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1924, p. [3].

⁹¹ Amoêdo acrescentava uma nova sugestão de condecoração à pintora belga, Laure Enthoven e em seguida foi acompanhado pelas propostas de premiações em dinheiro feitas pela comissão de pintura, propostas essas “que foram aceitas pelo Conselho” ao final da sessão. Cf. CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1924a, p. 50-51 verso.

premiação que despertavam a discordância por parte de Amoêdo estava *Tapiina do Amazonas*, registrada no relatório preliminarmente apresentado pelo júri como o trabalho nº 276, identificação que corresponde a sua posição no catálogo da exposição (LEVY, 2003, v. II, p. 645). Faltando-nos informações sobre os critérios de Amoêdo em relação ao quadro, pela breve colocação do professor podemos apenas especular que a obra de Manoel Santiago, assim como a de outros artistas citados, não foi considerada digna da premiação inicialmente sugerida.

Pelo fragmento da ata aqui apresentado, nossa interpretação é a de que apesar de Rodolpho Amoêdo estar indicado no relatório do júri de pintura como voto “vencido” em relação a posição majoritária dos jurados, suas colocações perante o comitê podem ter incitado debate e foram quase integralmente admitidas pelo Conselho, com exceção aos casos de Haydéa Lopes, que manteve o prêmio anteriormente conferido, e Alcebiades Miranda, laureado com a Menção honrosa de 2º grau.⁹² Cumpre indicar que o traço incomum que apontamos anteriormente não reside na postura assumida pelo professor, posto que as divergências entre os membros do júri caracterizavam a rotina das reuniões, comumente registradas nessa documentação. O relatório manifestado por cada comissão possuía, portanto, um caráter recomendatório e necessitava da aprovação da maioria do Conselho. Aqueles que destoavam da decisão preponderante, como vimos, ficavam registrados no parecer, sendo-lhes possibilitado o esclarecimento em torno de sua postura que, colocada em discussão, poderia ou não levar a alterações nas deliberações finais.

Indicadas as bases sobre as quais interpretamos a ata de 6 de setembro, nos aproximamos do episódio sobre o qual aludimos e que nos interessa em particular. Trata-se da reunião subsequente, realizada pelo CSBA em 18 de outubro de 1924, que entre as pautas da “ordem do dia” desvelava um cenário que nos parece invulgar frente ao cotidiano dessas reuniões. Nos referimos a leitura de um requerimento dirigido por parte do “pintor Manoel Faria e outros” ao Ministro da Justiça, presidente do Conselho, ausente naquela reunião, também encaminhado ao então diretor da ENBA, o professor Baptista da Costa. Conforme registrado em ata:

Os referidos artistas pediam que se lhes fosse dada por cópia, a ata manuscrita, verbo ad verbum, lavrada em 25 de agosto última [sic] e assinada pelos membros do Júri da Secção de Pintura da XXXI Exposição Geral de Belas Artes, com o protesto do Sr. Prof. Rodolpho Amoêdo (CONSELHO

⁹² Essa percepção se confirma ao verificarmos o Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1925, no qual encontramos a listagem de prêmios conferidos aos expositores nos eventos precedentes. Haydéa Lopes e Alcebiades Miranda, constam com as premiações conquistadas no ano de 1924, o que não ocorre nos casos dos outros pintores citados. Cf. ARTISTAS..., 1926.

SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1924b, p. 53 verso, grifo do autor).⁹³

Principal alvo do interesse que mobilizava os requerentes, Rodolpho Amoêdo, se manifestou logo em seguida, “julgando que não havia inconveniente nenhum em lhes ser fornecida tal cópia”, sancionando a requisição, aprovada pelo Conselho. O caso se prolongou após essa autorização e tornou-se assunto para o jornal *O Paiz*, que em 7 de dezembro, publicou anonimamente uma matéria sobre “alguns expositores, que foram premiados pelo júri” no último Salão, “cujos prêmios foram cassados pelo Conselho Superior” e que, na véspera, recorreram da decisão ao Ministro da Justiça (EM TORNO..., 1924, p. 2). Endossando aquela que apresentava como uma “longa e fundamentada petição”, o periódico revelava os nomes daqueles que se julgavam prejudicados, dentre os quais estava Manoel Santiago, acompanhado dos pintores listados por Rodolpho Amoêdo na reunião precedente – à exceção de Haydéa Lopes, que não é mencionada.

A matéria anexava os trechos do requerimento que considerava de “maior importância”, possibilitando o acesso parcial a esse documento que, apesar de extenso, é de fato esclarecedor sobre a posição assumida pelos artistas. Por isso, optamos por transcrevê-la integralmente.

Eis o que dizem os petionários: “Os requerentes concorreram à XXXI Exposição de Bellas Artes, que, nos termos do art. 28 do regulamento citado, tem por objeto a animação do desenvolvimento artístico no Brasil. Foram premiados pelo júri da secção, respectivamente, com pequena medalha de prata (primeiro e segundo requerentes) [Manoel Faria e Cândido Portinari], medalha de bronze (terceiro, quarto, quinto e sexto) [Manoel Santiago, Anibal Mattos, Alcebíades Miranda e Bas Domenech] e menção honrosa de 2º grau (os restantes) [Alfredo Galvão, Germinal Artesi, Raul Pedrosa e Sobragil Carollo], prêmios, na sua maioria, gradualmente superiores a outros anteriormente obtidos. O objetivo desses prêmios fora, nos termos do regulamento, estimular os expositores a perseverarem no desenvolvimento artístico em nosso meio. Ora, a decisão do júri, que só podia ser homologada pelo Conselho, foi por este reformada, anulada, revogada, cassada, pelo fundamento de falta de merecimento dos artistas premiados. 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 abafadas 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 psicopatas. Pronunciada a decisão do júri, sobe esta ao conhecimento do Conselho, onde

⁹³ Ver também: Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 77B: Pasta 01, Doc. 01.

os expositores não tem entrada, e cujos membros, de acordo com o art. 25, homologarão o que o júri tiver decidido. A função do Conselho, na espécie, consiste, pois, em homologar. Não pode, portanto, reformar, revogar, a decisão do júri, porque homologar quer dizer ratificar, sancionar um ato passado, sem modifica-lo, em sua essência e substancia, dar autenticidade a esse ato. O ato do Conselho Superior de Belas Artes, cassando os prêmios conferidos aos requerentes pelo júri de pintura, é nulo. Em consequência, a decisão do júri deve ser restabelecida. É o que requerem ao esclarecido espírito de justiça de V. Ex., Sr. Ministro, seja feito, certos de que mais defendem os altos interesses do governo de fazer justiça, objetivo da reação do Conselho Superior de Belas Artes, os intuitos das exposições anuais do que os seus próprios direitos.” (EM TORNO..., 1924, p. 2, grifo nosso).

Limitados às informações proporcionadas pelo periódico, não poderíamos deixar de assinalar que o fragmento da requisição elaborada revela uma argumentação profundamente alicerçada a princípios regulamentares que, para nós, permanecem desconhecidos. Verificadas as normas estipuladas pelo mencionado Regulamento da instituição de 1915, bem como nos *Regimentos das Exposições Gerais de Bellas Artes* publicados em 1895 e 1908⁹⁴ não encontramos diretrizes que correspondessem às alusões que compõem a petição – dado que nos leva a pressupor a vigência de outro estatuto naquele momento. Assim, as colocações dispostas no requerimento apontam para as restrições de nossa pesquisa, configurando uma seara pouco propícia a afirmações categóricas, mas que nos aventuraremos a examinar, mesmo que superficialmente, em vista de sua importância para a compreensão de desdobramentos com os quais nos deparamos no ano de 1925.

Um primeiro aspecto que atravessa o requerimento, justificando-o, e cuja pertinência gostaríamos de evidenciar justamente por fortalecer nossas ponderações anteriores sobre as escolhas que orientaram Manoel Santiago no espaço expositivo carioca, ou seja, sobre a permanências do pintor no Salão em 1925 e nos anos que antecederam sua premiação com a viagem, diz respeito à importância que a conquista das premiações no Salão representava para os artistas, uma vez que o avanço gradual entre as categorias laureadas certificava, de alguma maneira, seu progresso, possibilitando-lhes a concorrência ao Prêmio de Viagem.⁹⁵ Concebidas

⁹⁴ O *Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes* de 1895, pode ser consultado online na Revista DezenoveVinte (ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL, 1895, recurso online). No que se refere ao de 1908, ver: Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ, Avulsos 401 a 460: *Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes*, p. 231-238.

⁹⁵ No trecho referente às disposições *Do Conselho Superior de Bellas Artes* do Regulamento de 1915, o Parágrafo Único, anexado ao Art. 191 informa que entre as exigências para obtenção do Prêmio de Viagem era indispensável que o artista “já tenha sido premiado em exposições anteriores, ao menos, com a pequena medalha de prata”. Em ordem crescente, são as seguintes premiações em vigência no Salão: 1º menções honrosas de 1º e 2º grau; 2º medalha de bronze; 3º pequena medalha de prata; 4º grande medalha de prata; 5º pequena medalha de ouro; 6º grande medalha de ouro; 7º medalha de honra. Cf. BRASIL, 1917, v. II, p. 395.

enquanto um “estímulo” àqueles que se apresentavam no Salão, foi questionando a finalidade última dessas premiações que os requerentes instrumentalizavam as bases da sua contestação das decisões do Conselho. Amparados nos princípios que legitimavam a formação da comissão julgadora, os peticionários enfatizavam as contrariedades verificadas na reunião do CSBA de 6 de setembro, na qual, apesar do pronunciamento da maioria do júri ser favorável aos artistas em questão, ao final da sessão imperava o posicionamento de um único integrante da comissão de pintura, Rodolpho Amoêdo.

Porém, com base nas atas do CSBA apresentadas até aqui e na interpretação sobre a qual nos pautamos, um aspecto que não deve ser ignorado é o fato de que os artistas solicitantes se apresentavam no requerimento como “premiados pelo júri da seção”, dado que não se confirma quando apurado em relação ao registro da ata de 6 de setembro. Como vimos, os relatórios pronunciados pelos júris possuíam um caráter recomendatório e dependiam da validação do Conselho, o que nos conduz ao entendimento de que, no caso em questão, não se tratavam de “premiações cassadas”, posto que as mesmas não chegaram a ser oficializadas.

Restringindo as funções do comitê apenas à homologação das decisões do júri, a reivindicação dos artistas enfraquecia sua estratégia argumentativa, invalidando-se quando confrontada com as convenções da reunião do Conselho. Com efeito, é nessa premissa em que se apoia a resolução do Ministério da Justiça, publicada em 4 de janeiro n’*O Paiz*, negando o provimento ao recurso de “Manoel Faria e outros artistas concorrentes” segundo o entendimento de que “ao Conselho cabe julgar da homologação e não homologar obrigatoriamente” (MINISTÉRIO..., 1925, p. 4).

À vista das questões expostas, recordamos as sábias considerações de Roger Chartier (1991, p. 182) ao indicar que “não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor”, para apontar que não sabemos as reais condições que determinaram o acesso dos artistas mencionados à ata manuscrita solicitada ao Conselho; não conhecemos o Regulamento em que os mesmos se baseavam; ou mesmo se a praxe que conduzia essas reuniões era de conhecimento público – o que garantiria uma interpretação adequada do registro.⁹⁶ Na intenção de compreendermos as circunstâncias com as quais Manoel Santiago se deparava no ano em que apresentou *Uma Sesta Tropical* à comissão

⁹⁶ É possível as retificações de Rodolpho Amoêdo nas sessões posteriores sejam sintomas das questões apontadas. Após a leitura das Atas da sessão anterior e precedente, o professor solicitou as seguintes retificações no registro: “onde no parecer de pintura, se diz: - ‘as premiações propostas pelo júri’, diga-se: - ‘as propostas de premiações feitas pelo júri’. E mais, quanto aos prêmios em dinheiro deve-se apenas mencionar que foram lidas as competentes propostas dos diferentes júris e não: - ‘aprovadas’”, solicitações que foram aceitas (CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1925, p. 53).

julgadora do Salão, o que nos interessa evidenciar aqui é precisamente o caráter excepcional constatado na mobilização integrada pelo artista e seus colegas, que pelas vias burocráticas interpelavam as decisões do CSBA – logrando inclusive o amparo da imprensa nessa iniciativa –, com o propósito de “reaver” premiações, supostamente conquistadas no Salão de 1924.

2.3.3 Sentidos esboçados para *Uma Sesta Tropical*

Paralelamente a essas diligências, um domínio que se pretendia distanciado de feições oficiais, o Salão da Primavera, reaparecia nas páginas do mês de novembro da revista *D. Quixote*. Imerso no teor de sua aguçada ironia, Terra de Senna (1924, p. 18) mencionava que o certame vinha sendo “coisa mais séria que o próprio Salão oficial” e valendo-se de boatos, anunciava que sua próxima edição era esperada para janeiro do ano seguinte. Contradizendo os rumores e diferenciando-se das edições precedentes, o 3º Salão da Primavera inaugurou-se apenas em maio de 1925, novamente com Manoel Santiago entre seus organizadores, dentre os quais também estavam Manoel Bas Domenech, Manoel Faria, Mário Tullio, Paulo Mazzuchelli e Porciúncula Moraes. Com um catálogo prefaciado por Hermes Fontes, a proposta primaveril assumia-se mais uma vez em pleno apoio à mocidade, descrita pelo poeta simbolista como condição “essencialíssima” para a criação.⁹⁷

Parte dessa mobilização elogiosa à juventude, fato interessante é encontrarmos entre os expositores, com poucas exceções, aqueles mesmos artistas que se julgavam prejudicados pelas decisões do júri de pintura no ano anterior.⁹⁸ Figurando ao lado de Haydéa Lopes, Alfredo Galvão, Bas Domenech, Sogragil Carôllo, Manoel Faria, Germinal Artese, Cândido Portinari, entre tantos outros, para o salão primaveril de 1925 o pintor amazonense notadamente contrastava à sua primeira experiência no evento, pois exibia apenas dois trabalhos, intitulados *Nu* e *Mancha*, sobre as quais, lamentavelmente, ignoramos qualquer informação. Nas apreciações da imprensa que se detiveram sobre o conjunto exposto nenhuma nota que sequer as mencionasse foi encontrada.

Cientes da campanha verdadeiramente acolhedora ao Salão da Primavera propagada pela imprensa em 1923, que entendeu a iniciativa, grosso modo, como um ato de rebeldia em relação a instituição oficial, conjecturaríamos, motivados pela experiência precedente dos artistas mencionados acima, que o certame primaveril se fortaleceria entre as ponderações da

⁹⁷ O evento foi prestigiado pelas SBBA e Sociedade Propagadora de Belas Artes (SPBA) e seu catálogo conta com ilustrações de Porciúncula Moraes. Cf. LYCEU DE ARTES E OFFICIOS, 1925.

⁹⁸ Aníbal Mattos, Alcebíades Miranda e Raul Pedrosa não constam no catálogo da exposição.

crítica. Aparentemente, não foi esse o caso. Longe de pretendermos um exame apurado a respeito dessa que foi, até onde sabemos, a última exposição primaveril, a partir da pesquisa empreendida nos jornais vale indicar que são novos os olhares sobre esse Salão que se descortinavam na opinião da crítica – olhares esses que, embora se revelem, por vezes, simpáticos à iniciativa, também se caracterizam por severas apreciações sobre o evento, manifestando incômodos de naturezas diametralmente opostas às verificadas com a estreia do certame no meio carioca, quando a ausência de um júri foi assimilada por parte da imprensa como traço o mais auspicioso da iniciativa.

Esbarrando nas zonas fronteiriças de nossa pesquisa, não nos arriscaremos à análise das opiniões proferidas pela crítica quanto à “qualidade” da exposição como um todo, investigação que não se adequa aos objetivos desse trabalho. Entretanto, essas impressões nos interessam, em alguma medida, por fundamentarem nossa interpretação sobre os caminhos enveredados por Manoel Santiago com *Uma Sesta Tropical*. Por esse motivo, nos deteremos, brevemente, em torno de uma importante consideração sobre o evento encontrada nos jornais, por certo esclarecedora quanto às nossas especulações. Partindo de um olhar nostálgico em relação ao primeiro certame primaveril, Terra de Senna (1925a, p. 18), com um acento que pronunciava certo abatimento, distinto dos costumeiros gracejos, desenvolveu, na *D. Quixote*, um interessante ponto de reflexão sobre o futuro da “Arte Brasileira” – para nós de fundamental importância.

Em franco elogio ao empreendimento dos moços que defrontavam “mil e um obstáculos”, diversificando um meio artístico antes restrito aos corredores da ENBA, Senna tomava a formação do Salão da Primavera não como “um grito de guerra ao academismo”, mas sim “um grito de liberdade, grito unísono de dezenas de almas jovens ávidas de luz e ar”. Todavia, o crítico reiterava que como “todo e qualquer movimento de aparência reacionária”, a proposta primaveril se fazia em solo brasileiro com “os ingredientes com que foi feita a nacionalidade: silêncio, paz e calma”, ou melhor, “sem grande derramamento de *sanguínea*” (SENNA, 1925a, p. 18, grifo do autor).

A própria denominação de “Salão dos Independentes” foi posta à margem para que espíritos malignos não descobrissem, diziam, animosidade alguma contra os ilustres varões da Escola. Não cabe, entretanto, aqui, qualquer simulacro, sequer de censura aos jovens expositores pela substituição de “Salão dos Independentes” por “Salão da Primavera”. Não há aqui ainda um ambiente de estesia capaz de [...] alimentar um Salão onde o espírito do artista vá além da moldura dourada que lhe cerca o quadro.

- *De onde parte o mal?* Talvez dos próprios artistas, ou talvez, quem sabe? da minguada generosidade oficial que dá a um artista premiado dois anos de

miséria e fome numa água furtada de Paris. Desta arte traz a Escola presa aos seus preconceitos de forma e técnica e mesmo de pensamento, toda uma mocidade forte, pujante e que, sem a *doce ilusão de prêmio de viagem*, poderia libertar-se, como tentou há 3 anos e de uma vez para sempre, do modelinho sentado com as mãos no joelho e dos troncos das mangueiras e do vermelhão dos “flamboyants”. *Daí a falência total do espírito novo que formou o 1º Salão da Primavera*. Dizemos falência porque o Salão inaugurado sexta-feira última no Liceu de Artes e Ofícios lembra mais uma exposição de alunos da Escola, exposição de fim de ano, com os vistos dos professores em vermelhão ou fusain de ponta grossa. Há nessa pequena mostra dos nossos jovens pintores tudo quanto os nossos mestres ensinam a pintar: a natureza morta, a cabecinha, o retratinho, a manchinha e até *o perfil do velho José, o decano dos modelos da Escola*. Uma ou outra manifestação novíssima como a de Cornélio Penna e... só. Só? Mas, naturalmente. *Porque o que houver de melhor fica sempre reservado ao Salão da Escola, a Escola que dá prêmios de 500\$000, pensão por 730 dias e menções honrosas*, o que não impede, entretanto de reconhecer naquele punhado de abnegados que organizou mais este Salão, uma grande coragem e sobretudo uma grade fé na próxima *vitória-sonho* que só almas jovens podem conceber [...] (SENNA, 1925a, p. 18, grifo nosso).

Imprescindível sublinhar que a exposição engendrada por Terra de Senna adquire um caráter incontornável para esse estudo, fornecendo-nos significativas margens de referência. Além de interpretar as intenções do grupo da primavera sob uma perspectiva pouco desafiadora, Terra de Senna compreendia a plausibilidade de sua conformação dadas as condições dispostas no então acanhado meio artístico brasileiro – testemunho que decerto fortalece nossa leitura sobre o propósito que motivava o grupo. Ainda assim, do seio da defasada instituição formadora nascia, como coloca o crítico, uma “mocidade forte”, que apartada das expectativas de premiação promovidas pelo Salão oficial se libertaria dos moldes acadêmicos.

No entanto, ao deparar-se com o “seu José” entre o conjunto que ocupava as paredes primaveris, o conhecido personagem que habitava as “galerias dos quadros premiados”, símbolo da tradição acadêmica que Manoel Santiago apresentara anos antes, no jornal *O Brasil* (BELLAS-ARTES..., 1923c, p. 3), Senna decretava a “falência do espírito novo que formou o 1º Salão da Primavera”, sobretudo por concluir que não encontraria, naquela mostra, as melhores obras dos artistas. Estas, ficavam reservadas à Exposição Geral, ou seja, à promessa dos lauréis conferidos pela oficialidade.

Na esteira de nossas colocações sobre os “novos olhares” que permearam a opinião da crítica de arte sobre o 3º Salão da Primavera, que naturalmente, adotavam o Salão oficial e a primazia de um júri como principais pontos de referência, encontramos ferramentas para uma interpretação possível sobre as escolhas em que se pautou o pintor Manoel Santiago, que em 1925 transitou, como sabemos, por ambos os domínios expositivos. Para além do desdobramento de um processo sintomático do enfraquecimento do Salão da Primavera em sua

terceira edição, que poderia contribuir para as decisões tomadas pelo pintor, ao atentarmos para a trajetória que o artista definia para *Uma Sesta Tropical*, destinando-a ao julgamento do júri de pintura das Exposições Gerais e não ao empreendimento da mocidade que integrava, inclusive como membro da organização, é evidente que as ambições de Manoel Santiago em relação a essa obra não eram compatíveis apenas com os ideais de “liberdade” que o certame primaveril proporcionava.

Conciliando essa premissa às conclusões a que chegava Terra de Senna e fundamentando-nos na participação pouco significativa de Manoel Santiago no 3º Salão da Primavera, principalmente quando comparada à sua experiência precedente nesse certame, nossa hipótese é a de que em 1925 o pintor dedicava ao Salão oficial o que possuía de mais expressivo, uma vez que, talvez seduzido pela “doce ilusão” mencionada pelo crítico da *D. Quixote*, com *Uma Sesta Tropical* o mesmo anunciava maiores ambições, preparando-se, quiçá, para uma futura concorrência ao Prêmio de Viagem.⁹⁹ De maneira geral, esses apontamentos se fortalecem quando atentamos sobre o fato de que, entre as menções nos jornais à terceira edição do Salão de Primavera, gravitava um discurso que compreendia a proposta anual como uma espécie de estágio preparatório, onde encontrar-se-iam “entre nomes já consagrados, os de nossos artistas jovens que, assim, se vão preparando para torneios de maior responsabilidade”, como verificamos no anúncio celebrativo veiculado pelo jornal *A Noite*, em abril de 1925, às vésperas da inauguração do evento (UM JARDIM..., 1925, p. 1).

2.4 NOVAS LENTES PARA O AUTOR DA OBRA

Finalizando a presente seção, gostaríamos de volver a atenção para a etapa inicial de nosso percurso, posicionando-nos novamente diante da fotografia (Figura 25) que estampou a revista *Para Todos* em agosto de 1925 e que em meio a uma ruidosa campanha em defesa do artista Manoel Santiago e de sua aviltada *Uma Sesta Tropical*, convidava ao instante de cumplicidade que, na quietude do atelier, enlaçava autor e obra. Encorajados pela figura daquele que protagoniza a cena, nesse primeiro momento de nossa análise nos dedicamos a torná-lo um pouco mais familiar, aproximando-nos da experiência do jovem Santiago que chegava ao Rio de Janeiro para investir em sua formação artística. Contudo, como explicar a peculiar imagem do pintor que nos capturava na fotografia e a qual atribuíamos um “sentido simbólico”, inspirados nos dizeres de Peter Burke (2017, p. 42)? Como deliberar sobre essa projeção

⁹⁹ Essas questões serão analisadas mais detidamente nas seções seguintes.

encenada pelo artista num momento que, em tese, corresponderia à criação da obra?

Mais uma vez, nossas referências irrompem da seara jornalística. Para assimilarmos a persona que toma forma no registro fotográfico, necessitamos retroceder alguns passos... recuar no sentido que direcionou nossa narrativa. Na esfera documental a que tivemos acesso nesses primeiros anos da década de vinte, com exceção à conhecida entrevista concedida por Manoel Santiago às vésperas da estreia do Salão da Primavera, foi entre as notas de jornais aqui apresentadas que encontrávamos o artista, moldado ao sabor da crítica através das obras que dedicou aos Salões. Em determinado momento, entretanto, logo no começo do intrincado ano de 1925, algo nessa relação se transforma.

Duas concepções de um mesmo Manoel Santiago principiavam a circular no espaço midiático, representando-o ora como o funcionário da Alfândega, também artista, “flagrado” na companhia de Haydéa em seus trajes de banho ao desfrutar das alvas areias da praia de Icaraí (Fig. ci-30)¹⁰⁰; ora como a figura de um pintor culto, iniciado nas artes esotéricas e interessado nos estudos científicos. Guiados pela referida fotografia e fundamentando-nos num olhar que preponderou sobre o artista nas circunstâncias que seguiram à recusa de *Uma Sesta Tropical*, nos ocuparemos dessa segunda vertente.

O primeiro vestígio localizado que remete a um perfil diferenciado do pintor amazonense integra a seção de fevereiro d’*As nossas trichromias*, parte da prestigiada revista *Ilustração Brasileira* (AS NOSSAS..., 1925a, p. 68, 69). Compartilhando a coluna com os pintores Henrique Cavalleiro, Gastão Formenti e Guttmann Bicho, Manoel Santiago era contemplado pela primeira vez na seção que propunha divulgar os artistas ao público e que, iniciada por Adalberto Mattos em outubro de 1921, como aponta o pesquisador João Brancato (2018, p. 97, 98), fomentava o meio artístico através “da ilustração colorida de obras a partir da técnica de trichromia”.

Para nós, tratava-se de um feliz encontro. Embora não saibamos concretamente a autoria do ensaio, é decerto invulgar a crítica que apresenta Manoel Santiago e que dos trabalhos do artista seleciona *Evocação*, exibida na Exposição Geral do ano anterior, como obra a ser

¹⁰⁰ Nesse caso, é digno de nota que nos referimos à imagem de um “casal de artistas”, pois ambos figuram em seus trajes de banho em uma simpática fotografia que estampou em março a bem-humorada seção *Trepações* da revista *Fon Fon* (TREPAÇÕES..., 1925, p. 40). O caso também pode ser exemplificado por outro recorte fotográfico encontrado na *Revista Musical* de abril de 1925, que retrata a pintora Haydéa Lopes e cuja legenda a identificava como esposa “do distinto funcionário da Alfândega”, sendo “ambos artistas consagrados” (PRAIA..., 1925, p. 25). Por essas representações, pensamos na versatilidade atribuída à imagem daquele “tão erudito artista”, o que nos sugere uma interessante possibilidade encontrada pelo pintor entre o trabalho burocrático e a “vivência inspirada” de criador.

reproduzida pela seção.¹⁰¹ As justificativas para a escolha eram logo reveladas: *Evocação* (Figura 32) era uma tela de “qualidades belas”, calcada “em princípios teosóficos” e que encantava pelo “conjunto das cores, pela harmonia do desenho e da composição” (AS NOSSAS..., 1925a, p. 69).¹⁰²

Como de costume, precedendo à crítica sobre a obra escolhida, a matéria se detinha em uma breve apresentação sobre o autor, no caso, especialmente interessada em descobrir as práticas daquele “novo” artista, dos “mais cultos da sua geração”, ao qual dedicava um espaço privilegiado em sua narrativa:

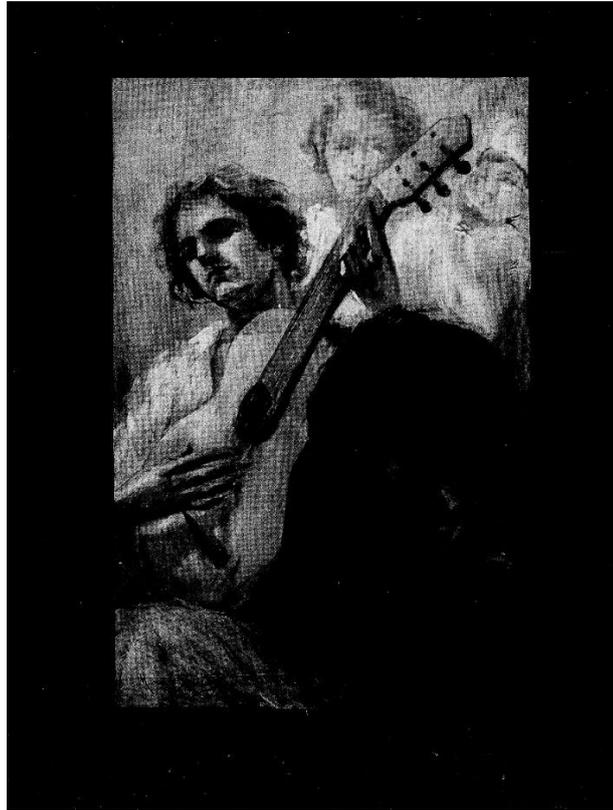
Como teosofista e ocultista que é, toda a sua obra artística se reflete nos sentimentos da ciência a que se devota. As cores, constituem, por assim dizer, a razão de ser de sua arte. Ele busca o colorido dos seus quadros – mais nos planos superiores – “astral e mental” – do que no real-físico. É por este motivo que quando pinta um sentimento de amor puro de renúncia, – ele envolve todo o ambiente da cena em um azul claro. O mesmo acontece quando trata de um sentimento baixo de volúpia – onde tudo é vermelho. Não se limita a ver a vida somente no seu aspecto físico; tem uma visão astral onde o sentimento tem *forma e cor*. Por isto é que, muitas vezes, não tem sido compreendido senão pelos raros que possuem uma grande visualidade artística (AS NOSSAS..., 1925a, p. 69, grifo do autor).

Somos introduzidos, enfim, às feições de um Manoel Santiago que até então, ao que parece, não ocupava o campo vasto dos jornais. Um pintor “teosofista e ocultista”, espécie de mediador entre diferentes planos, cuja *visão astral* permitiria o pleno acordo entre suas investidas nas belas-artes e a doutrina filosófica a qual se dedicava, pautando toda a sua “obra artística”. Notabilizando a ênfase que *cor e forma* assumiam nas produções do pintor, a matéria denunciava alguma proximidade com os fundamentos teosóficos difundidos pelos ensinamentos de Annie Besant (1847-1933) e Charles Leadbeater (1854-1934), bases a partir das quais possivelmente se conceitua ao avançar para o exame da obra escolhida, como veremos em nossa última seção.

¹⁰¹ Tomando como base as indicações de João Brancato (2018, p. 98), sabemos que apesar da seção *As nossas trichromias* ter sido iniciada pelo crítico Adalberto Mattos em 1921, na década de 20, “com a presença de Tapajós Gomes na *RIB* [Revista *Ilustração Brasileira*], às vezes atuando na área de Belas Artes” tornar-se-ia “arriscado definir a autoria dos escritos”.

¹⁰² Vale lembrar que *Evocação* fora mencionada na revista *Ilustração Brasileira* no ano anterior, brevemente aludida entre os trabalhos de Manoel Santiago que Adalberto Mattos (1924) selecionava para sua crítica anual da Exposição de Belas Artes.

Figura 32 – *Evocação* (1924), de Manoel Santiago



Fonte: *As Nossas...* (1925a, p. 39).

Uma vez mais conformados às reproduções monocromáticas¹⁰³, que nesse caso prejudicam em específico nossa percepção sobre *Evocação*, nos contentaremos em apontar elementos identificados na imagem: um cenário composto por uma cadeia de figuras que assumem diferentes gradações. Mais nítida, aquela que adquire maior proximidade conosco, como que ancorada no plano físico, recolhe-se em seus pensamentos ao som da melodia que toca ao violão, guardada pelas fisionomias que se materializam à sua volta, vultos curiosos, atraídos pela vibração musical. Não nos cabendo uma descrição pormenorizada, deixemos falar a crítica:

O seu quadro – *Evocação*, por exemplo, é de uma justeza de sentimento extraordinária e surpreendente. A música – (a figura de mulher que toca violão) – é evocativa e pura e por isso o ambiente é azul celeste, revestido de matizes delicados. A outra figura é mais um anjo do que mulher. É branca como a flor de *Lothus* – (símbolo de pureza espiritual, no mais alto grau). Em contraste, aparece a figura sombria do Homem, que pensa nas coisas terrenas, mas que se deixa embalar na magia daquela música divina. Manoel Santiago, além de pintor é bacharel em direito (*AS NOSSAS...*, 1925a, p. 69, grifo do autor).

¹⁰³ A reprodução, possibilitada pelo registro em microfilme compartilhado pela Hemeroteca Digital Brasileira, justifica a ausência de coloração da imagem.

Felizmente, é o olhar sensível aos postulados teosóficos de que falamos anteriormente que, ao descrever a tela, nos possibilita alguma relação com as cores ausentes na reprodução que dispomos – ao mesmo tempo em que, obviamente, condiciona nossas impressões sobre a imagem. Flertando, de certa maneira, com uma noção alegórica sobre *Evocação*, a narrativa interpreta a protagonista da cena como a própria serena melodia que está a ecoar, razão de ser do ambiente azul celeste à sua volta e da essência espiritualizada que a circunda; contrastando à sombria figura de um homem que não reconhecemos em meio ao escuro volume na extremidade direita da composição.

Ao esboçar uma leitura um tanto pedagógica, que orienta o olhar para *Evocação*, a crítica legitimava, por assim dizer, os tais “princípios teosóficos” que reconhecia na tela, e que alegava como causa da “incompreensão” que assombrava o artista, restringindo sua assimilação aos “raros que possuem uma grande visualidade artística” (AS NOSSAS..., 1925a, p. 69) – sutilezas do discurso que serão retomadas em nossas próximas seções, mas que devem ser ressaltadas nesse momento por sinalizarem uma interpretação que, de fato, não correspondia a visão convencionalizada até então.

Mas se a apreciação d’*As nossas trichromias* corrobora uma concepção de Manoel Santiago como “pintor teosofista” em grande medida devedora da observação de sua obra, narrativas mais consolidadas dessa imagem sobre o artista foram localizadas na esfera dos jornais em meados dos meses de abril e maio de 1925. Um exemplo foi encontrado no jornal *A Federação*, do Rio Grande do Sul, onde o crítico Renato Costa (1925, p. 3) celebrava a chegada à Porto Alegre da pintora rio-grandense Haydéa Lopes¹⁰⁴ e seu marido, que ali se hospedavam para comparecer ao “próximo Salão de Maio”.¹⁰⁵ Reservando uma apresentação elogiosa às particularidades de ambos os artistas, Costa destinava ao pintor amazonense qualidades de “simbolista, ligado aos princípios teosóficos”. Em matizes muito semelhantes aos que em fevereiro estampavam a revista *Ilustração Brasileira*, o caracterizava como o autor de quadros com “combinações originais” na utilização das cores, onde o azul adquiria preponderância, responsável pelo “tom de misticismo calmo” assinalado em suas “belas e fortes criações” (COSTA, 1925, p. 3).

Outro exemplo que serve às nossas intenções surge de relance nas palavras de nosso conhecido Terra de Senna (1925b, p. 42), que partindo dos mesmos ares de desencanto notados

¹⁰⁴ Apesar de ser mencionada como uma pintora rio-grandense, devemos assinalar que Haydéa Lopes nasceu no Rio de Janeiro e, ainda jovem, transferiu-se com sua família para Porto Alegre.

¹⁰⁵ Infelizmente não encontramos informações expressivas sobre a contribuição do casal no Salão de Maio. Ainda assim, vale notar que essa participação certamente aponta para a circulação de artistas no meio expositivo, para além dos limites da restrita esfera carioca.

na crítica com a qual concluímos nosso último tópico, denunciava o descaso com que o público encarava as exposições que concomitantemente ocupavam as salas do Liceu de Artes e Ofícios: a do casal Lucílio e Georgina de Albuquerque e o 3º Salão da Primavera. Ocupando-se novamente do grande idealismo que caracterizava os esforços dos “nossos Artistas”, o crítico concluía que “numa terra em que os novos como os do salão pintam academias e os velhos, como Lucílio abraçam quase a pintura teosófica de Manoel Santiago e não logram o interesse do público, é quase heroísmo o pensar em Arte – heroísmo ou loucura, se quiserem” (SENNA, 1925b, p. 42).

Seguindo os rastros que despontavam nas sinuosas trilhas dos jornais, não nos arriscaremos a afirmações categóricas quanto a origem de uma percepção compartilhada socialmente sobre as inclinações teosóficas de Manoel Santiago – particularidade que como veremos adiante, compunha a zona de interesses do artista nos anos de Belém do Pará –, embora a pesquisa insinue um tímido fortalecimento dessa imagem na linguagem da crítica de arte a partir de 1925. Dentre escolhas temáticas destinadas às paredes dos Salões que, mais precisamente após 1923, determinaram as lentes pelas quais diferentes articulistas percebiam o artista – inculcando-lhe ares de um pintor propenso a trilhar pelo universo da fantasia; ou mesmo o perfil de um autor inspirado pelos motivos de sua terra –, reconhecemos no novo semblante conferido ao pintor um caminho intermediário que não deve ser desprezado.

Recordando as feições santiaganas pouco afeitas às limitações do plano físico que foram noticiadas na *As nossas trichromias*, ao olharmos para as telas do pintor amazonense que nos acompanharam até aqui, suspeitamos que aquela “visão astral” que atribuía *forma* e *cor* ao sentimento, poderia de fato pulsar em suas criações. Ela se revelaria, apesar da ausência cromática, tanto nas inspirações oníricas personificadas em *Pescador de Pérolas* e *Evocação*, quanto na atmosfera silenciosa que integrava *Tapiina do Amazonas* à aura de fantasia que, para nós, ganha cores em *O Caipora*. Com efeito, talvez pudesse mesmo ser observada através dos traços que marcam *Pequena Tapuya* e, quiçá, nos tons azulados que em *Nu* sinalizam as marcas de um sonho materializado.

De todo modo, o que não deve escapar de vista, precisamente por nos proporcionar os meios para pensar a tela *Uma Sesta Tropical*, é que entre as elaborações de um artista movido pelos fascínios amazônicos que conhecera na infância e as visões de um pintor teosofista, encontramos sensibilidades que possivelmente estabelecem pleno acordo na paleta de Manoel Santiago. Essa relação será contemplada mais detidamente ao longo das seções seguintes.

Figura 33 – Caricatura de Manoel Santiago (1921)



Fonte: Senna (1921, p. 4).

Ora, em resposta à questão inicialmente colocada, é forçoso reconhecer que, diante da figura do artista retratada pelas lentes que inspiraram nossos rumos nesta seção (Figura 25), por certo não é a imagem de um Manoel recém-chegado aos Salões cariocas que se desvela ao nosso olhar. Pelo caminho trilhado até aqui, conhecemos as elaborações de um personagem sensível as demandas de sua época e que, sem dúvida, soube atuar estrategicamente frente as condições dispostas no meio artístico fluminense, o que nos conduz à hipótese de que, ao optar por se apresentar de maneira diferenciada na companhia da obra que enviava ao júri de pintura, a postura de Santiago não seria diferente. Evocando a conhecida imagem do pintor de “grandes óculos” concebida por Terra de Senna (1921, p. 4) e realçada por uma sugestiva caricatura (Figura 33) que insinuava as intencionalidades que pautavam as escolhas de Manoel Santiago no Salão de 1921, propomos, então, encarar a persona representada na fotografia a partir de um sentido semelhante.

Incensado pela imagem de um pintor “teosofista e ocultista” (AS NOSSAS..., 1925a, p. 69), Manoel Santiago se aproximava da definição de um “temperamento artístico”, tão recomendado à juventude pela imperiosa “ânsia do espírito moderno” que o jornal *O Paiz* (EXPOSIÇÃO..., 1924c, p. 1) avistava “pairando pelo ar brasileiro” e que, segundo Camila Dazzi (2011), poderia aguçar os olfatos mais sensíveis desde as últimas décadas do século XIX. Como bem aponta a pesquisadora, em muitos momentos os traços da “personalidade do artista”

pautaram tanto as colocações da crítica na “construção da imagem do artista moderno” finissecular, quanto foram reforçadas pelos próprios autores (DAZZI, 2011, p. 42). Num sentido análogo, acreditamos que ao representar-se em um momento de recolhimento meditativo – que é simultaneamente anunciador da eminente finalização de sua obra –, Manoel Santiago reforçava sua “autorrepresentação” enquanto um mediador, dialogando com as inspirações da imprensa e conferindo ao seu retrato àquela “forma simbólica”, indicada por Peter Burke (2017, p. 42-44).

Pelo caminho percorrido até aqui, acreditamos ter estabelecido as bases para a uma síntese possível, capaz de esboçar algumas das condições que podem ter levado Manoel Santiago àquela enigmática composição, que chamamos “singular”. Esses apontamentos nos nortearão em nossas próximas seções.

3 RECUSA E FORTUNA CRÍTICA DE UM “QUADRO CURIOSO”

Figura 34 – *Uma Sesta Tropical* (1925), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de Leilão Roberto Haddad (2018).

Ao que parece, *Uma Sesta Tropical* participou de modo acanhado do ambiente das belas-artes carioca e pouco pôde ser reconstituído de sua trajetória por meio da pesquisa empreendida. Recusado na Exposição Geral de 1925, o quadro figurou no recém-criado Salão dos Novos, em 1926, ocasião ímpar em sua curta experiência expositiva. Nesse mesmo ano, foi incluído na obra de Mário Linhares, intitulada *Nova Orientação da Pintura Brasileira*, dedicada

à Manoel Santiago e revisada pelo crítico em 1938, quando foi publicada no Anuário da Literatura Brasileira; sendo também selecionada para a seção de junho de 1926 d’*As nossas trichromias*, mensalmente publicada na revista *Ilustração Brasileira*. Nos anos que se seguiram, pouco se falou sobre a obra que tanto atraiu os holofotes da imprensa. Novos indícios sobre a tela foram localizados somente em 1980, quando da publicação da biografia de seu autor por Chermont de Britto. Até onde foi possível constatar, o quadro reaparece enquanto presença imagética apenas em 2018, como parte da coleção do III Grande Leilão da Temporada, promovida pela casa Roberto Haddad, no Rio de Janeiro. Hoje, *Uma Sesta Tropical* integra uma coleção privada.

3.1 “É OU NÃO AMORAL?”

O Salão deste ano vai ser inaugurado a 12 do corrente. Dentre os concorrentes ao prêmio viagem se encontra o pintor patricio Manoel Santiago, que vai expor *um quadro curioso*. Sobre esse quadro é que já começaram as dissidências. Acham uns que ele é amoral. A comissão, isto é, o júri do Salão julgou isso a princípio. Comunicou ao expositor esse julgamento. Depois, retificou seu modo de ver: o quadro foi aceito. Hoje, mandaram-no para o porão da Escola Nacional de Belas Artes. Provavelmente vai haver barulho em torno disso, pois há dois partidos no júri. As coisas caminham para isso (É OU NÃO..., 1925, p. 4, grifo nosso).

“É ou não amoral?” (É OU NÃO..., 1925, p. 4): eis a questão colocada pelo jornal *A Noite*, de 1º de agosto, ao apresentar as primeiras informações a respeito da Exposição Geral de 1925, prestes a ser inaugurada. Sem qualquer intenção de responder à indagação, a publicação alude às desconfianças despertadas por um certo “quadro curioso”, razão de desavenças entre o júri do Salão, e que apenas posteriormente se daria a conhecer, na esfera midiática, pelo nome *Uma Sesta Tropical*. Oriunda dos bastidores do evento, a nota comentava, sem ater-se a pormenores, o conturbado processo de deliberação sobre a admissão da tela, que a despeito do caráter de notícia recente, transcorria nos domínios da oficialidade desde meados de julho, tendo um desfecho, de fato, somente ao final do mês de agosto.

Para compreendermos os meandros que determinaram o episódio, cuja complexidade se deixa entrever neste breve relato jornalístico, cumpre investigar o ocorrido a partir da documentação apropriada, definida pelas conhecidas Atas do Conselho Superior de Belas Artes, sob a guarda do Museu D. João VI (MDJVI) e pelo material disponibilizado pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), além, é claro, da cobertura dos jornais da época. Estes, nos possibilitam articular parte considerável dos dados acessados.

O primeiro registro de que se tem notícia a respeito da tela *Uma Sesta Tropical* data de 13 de julho e concerne à ficha de inscrição assinada por Manoel Santiago, designada à comissão diretora da 32ª EGBA de 1925.¹⁰⁶ Formalizando a participação do pintor no evento, o documento apresenta, além de suas informações pessoais a serem incluídas no vindouro catálogo, uma listagem com o título das obras entregues ao comitê, acompanhadas das respectivas especificações no tocante às dimensões e aos preços estipulados pelo concorrente. *Uma Sesta Tropical* figurou como parte das nove obras inscritas, e destacava-se na coleção por suas proporções avantajadas de 180 por 136 cm – possivelmente com moldura –, e por ser a mais valiosa do conjunto, avaliada em 8:000\$000 réis. Além dela, Santiago enviou as telas *Nocturno de Chopin*, *Flor do Igarapé*, *Chacrinha dos Toneleiros*, *Villa Rica*, duas obras intituladas *Praia do Arpoador*, *Senhor Maytréa* e, por fim, *Nininha* (carvão).

Novas informações foram localizadas na Ata elaborada pela comissão julgadora dos trabalhos recebidos, datada, preliminarmente, de 23 de julho e assinada por seus cinco membros: Rodolpho Amoêdo, Lucílio de Albuquerque e Rodolpho Chambelland, professores da Escola e membros do júri de pintura nomeados pelo CSBA (CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1925, p. 54 verso), além dos pintores Marques Junior e João Timótheo, eleitos pelos expositores como seus representantes (BELLAS..., 1925b, p. 5)¹⁰⁷. O documento compreende um inventário organizado pelo referido conselho que, “depois de minucioso exame nas obras enviadas”, listou aquelas que “resolveu recusar”. Compondo o vasto arrolamento, consta, na terceira página, o nome de Manoel Santiago, acompanhado dos trabalhos *Uma Sesta Tropical*, *Chacrinha*, as duas telas chamadas *Praia do Arpoador* e *Senhor Maytréa* (ACTA..., 1925, p. [3]).

A despeito do volume considerável de obras recusadas que consta no registro, *Uma Sesta Tropical* parece ter sido a única tela do conjunto a mobilizar novas considerações por parte dos membros do júri. Estas, foram inseridas no mesmo documento, imediatamente após a resolução da primeira reunião. Assim, em 25 de julho, João Timótheo da Costa incluía a seguinte declaração:

Declaro que revendo o trabalho do expositor Sr. Manoel Santiago, intitulado “Sesta Tropical”, verifiquei que o mesmo é *digno pelo ponto de vista artístico* de figurar na exposição, não tendo, fundamento, a meu ver, a increpação de

¹⁰⁶ Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 79: Pasta 02, Doc. 103. Ver: Anexo A. O período de entrega das obras para as diferentes seções do evento foi determinado, de acordo com o Regimento das Exposições Gerais, para os dias 1 e 12 de julho. Cf. BELLAS..., 1925a, p. 6.

¹⁰⁷ A ata do júri de pintura encontra-se disponível no Anexo A deste trabalho.

amoral que se lhe atribui (ACTA..., 1925, p. [3 e 4], grifo nosso).

Logo abaixo da alegação do membro da comissão julgadora que, como é possível inferir, modificou o teor de sua primeira avaliação, consta uma segunda anotação, dessa vez assinada por Lucílio de Albuquerque e Marques Junior. Nesta, também datada de 25 de julho, os pintores declaram manter a sua opinião, “no sentido da aceitação do trabalho intitulado “Sesta tropical” do exposição [sic] Manoel Santiago” – totalizando, portanto, três votos favoráveis à tela (ACTA..., 1925, p. [4]). Em seguida, uma última consideração foi adicionada à Ata, reportando justamente às duas colocações anteriores. Foi registrada em 27 de julho e está assinada por João Baptista da Costa e Archimedes Memória, membros eleitos pelo CSBA para compor a comissão diretora da exposição daquele ano (CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES , 1925a, p. 53). Eles inseriram a seguinte resolução:

A deliberação tomada pelos três membros do Júri de pintura depois de terminado o julgamento dessa seção e lavrada a ata, deliberação essa tomada sem que para isso houvesse convocação legal da comissão diretora da Exposição, não pode ter efeito legal. Fica sem efeito por ser nula (ACTA..., 1925, p. [4]).

Apesar da inegável posição de autoridade outorgada a ambos artistas no que diz respeito às diligências acerca do evento, não sabemos ao certo o teor do encaminhamento que secundou a declaração proferida. Afinal, um documento posterior, datado de 29 de julho e remetido por um “auxiliar da comissão” ao expositor Manoel Santiago, manifestava-se no seguinte sentido:

Tendo o sr. J. Timótheo [ilegível] por escrito que vosso quadro “Uma Sesta Tropical” é digno de figurar na próxima Exposição, pelo ponto de vista artístico, não tendo o mesmo a increpação de amoral, segundo o referido artista, e havendo os professores Marques Junior e Lucílio de Albuquerque concordado com a referida declaração, *comunico-vos que o aludido quadro de acordo com as opiniões acima passará a figurar no aludido certame* ao lado dos demais de vossa autoria, que foram aceitos pelo júri dea [sic] seção de Pintura. Sirvo-me do ensejo para apresentar-vos os protestos de minha estima e consideração (Grifo nosso).¹⁰⁸

Embora ignoremos a autoria dessa notificação ou quaisquer informações que a contextualizem como nova determinação oficial, pensamos que é precisamente a contraposição que representa em relação à prescrição da comissão diretora, o que contribui para constatar o

¹⁰⁸ Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 78: Pasta 06, Doc. 02. Ver: Anexo A.

sentido das “dissidências” provocadas pela obra de Santiago, esboçadas na publicação do jornal *A Noite* (É OU NÃO..., 1925, p. 4). Isso porque aquele controverso quadro fora, realmente, aceito – alegação que, vale apontar, confirma-se mediante uma segunda inclusão da obra *Uma Sesta Tropical* na ficha de inscrição de Manoel Santiago, que assim como as outras telas recusadas, foi riscada em seu primeiro registro. Nela, o título figura ao lado de *Nininha*, *Villa Rica*, *Flor do Igarapé* e *Nocturno de Chopin*, ou seja, as obras aceitas, logo de início, pelo júri de pintura.¹⁰⁹

De todo modo, recordemos que, conforme presumiu a nota jornalística de 1º de agosto, essa nova assertiva em torno do caso não se prolongou, como esclarece a existência de um outro documento referente à *Uma Sesta Tropical*, datado de 5 de agosto e encaminhado por João Timótheo da Costa ao presidente da comissão organizadora. Com a finalidade de preencher “as formalidades legais”, o pintor requeria uma nova convocação da comissão julgadora da seção de pintura, para que se tomasse “conhecimento da declaração que posteriormente fez, em data de 25 de julho”, “reformando o seu primeiro julgamento com referência ao trabalho intitulado ‘Sesta Tropical’ do expositor Manoel Santiago”. Essa “reforma”, como ele mesmo indicou, implicaria “na aceitação do citado trabalho para figurar no próximo Salão oficial”.¹¹⁰

Malgrado o envio desse requerimento pelo membro do júri – cuja resolução retomaremos logo à frente –, fato é que, no momento da abertura da Exposição Geral, em 12 de agosto, *Uma Sesta Tropical* não constava entre as obras ali apresentadas, e Manoel Santiago não mais figurava entre os nomes de artistas que concorriam ao Prêmio de Viagem (O SALÃO..., 1925a, p. 2). A propósito desse último apontamento, algumas questões em suspenso demandam certa cautela de nossa parte, pois, conforme exposto pelo jornal *A Noite*, nos momentos que antecederam ao evento, quando a inclusão daquele “quadro curioso” na mostra correspondia a uma possibilidade concreta, o pintor amazonense foi apresentado como concorrente à disputa pela sonhada viagem (É OU NÃO..., 1925, p. 4). Logo, seria esse um indício de que Manoel Santiago candidatara-se ao prêmio justamente com a tela *Uma Sesta Tropical*? Por ora, essa é uma indagação que permanece em aberto.

Sabemos, com base na ficha de inscrição preenchida por Manoel Santiago¹¹¹, que, como premiações precedentes, o pintor indicou suas menções honrosas de primeiro e segundo grau,

¹⁰⁹ Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 79: Pasta 02, Doc. 103. Ver: Anexo A.

¹¹⁰ Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 78: Pasta 06, Doc. 04. Ver: Anexo A.

¹¹¹ Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 79: Pasta 02, Doc. 103. Ver: Anexo A.

obtidas em 1920 e 1923. No entanto, como apontamos na seção anterior, essa informação não se enquadrava nas exigências regulamentares para a candidatura ao Prêmio de Viagem – uma vez que, segundo a prescrição do Regulamento de 1915, fazia-se indispensável ao concorrente ter “sido premiado em exposições anteriores, ao menos, com a pequena medalha de prata” (Ver nota nº 95). Além disso, dignas de nota são as colocações apresentadas pelo próprio artista em 1927, quando recordou a Angyone Costa seu investimento no laurél no ano precedente, sem que qualquer referência à tentativas anteriores – mesmo que frustradas –, fossem mencionadas (COSTA, 1927, p. 190).

Há de se considerar, igualmente, que, aos artistas aspirantes à referida premiação, cumpriria, afora a entrega de papelada específica, a inclusão de uma declaração, por escrito, informando o interesse na disputa e as obras com as quais concorreria – documentação que, no que se refere ao pintor Manoel Santiago no ano de 1925, não foi localizada.¹¹² Assim sendo, o que podemos concluir a partir das questões elencadas é que, apesar da assertiva divulgada pelo periódico *A Noite*, em nossa pesquisa, não encontramos elementos suficientemente convincentes para uma afirmação categórica quanto à intenção santiagana de pleitear o prêmio de viagem em 1925, especialmente com a tela *Uma Sesta Tropical*. O que poderíamos afirmar, entretanto, é que, com essa composição e com outras como *Flor do Igarapé* e *Nocturno de Chopin*, o artista poderia intentar concorrências de maior vulto, viabilizando futuras investidas com relação à almejada premiação.

Para todos os efeitos, é na esfera jornalística que encontramos interessantes leituras a respeito do caso, olhares aproximados que são decerto enriquecedores aos nossos propósitos de análise. No dia da abertura do Salão, a *Gazeta de Notícias* (EXPOSIÇÃO..., 1925a, p. 2) prontamente comentou a ocorrência com uma provocativa manchete: “Um quadro recusado, que põe em xeque a soberania do júri”. A matéria lamentava o “incidente ocorrido com um dos elementos que mais tem colaborado para o êxito do Salão oficial”, o pintor Manoel Santiago, que, naquele dia de inauguração, não pôde “oferecer à contemplação dos admiradores de sua arte”, “no conjunto de suas telas admitidas à Exposição Geral, a ‘Sesta Tropical’”. Isso porque

¹¹² Sabemos, segundo uma afirmação encontrado n’*O Paiz* (BELLAS..., 1924, p. 2), que essa demanda institucional estava alicerçada ao Regimento das Exposições Gerais, que requeria aos candidatos “na ocasião de inscrever seus trabalhos”, uma declaração de “que concorre ao aludido prêmio e juntará os documentos exigidos”. Hoje, essa documentação pode ser acessada através do acervo do MNBA e exemplificada pelas declarações de Manoel Santiago encontradas, nas quais o pintor se apresentava à comissão do Salão de 1926 e 1927 como candidato ao Prêmio de Viagem, listando as obras com as quais competia. Cf. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 80: Pasta 08, Doc. 01; Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 81A: Pasta 01, Doc. 21.

a obra, conforme reiterado, “não obstante aceita pelo júri”, estava “impedida de figurar junto às demais firmadas por esse artista aplaudido” (EXPOSIÇÃO..., 1925a, p. 2).

Apoiando-se nessa perspectiva sobre a admissão da tela – que se torna, como veremos, um lugar-comum na interpretação da maioria da crítica –, a matéria introduz outras personagens envolvidas na trama, figuras que, até então, haviam sido mencionadas na documentação mobilizada, mas não por uma atuação expressiva. E eis como o episódio fora esclarecido: após o veredito final, Baptista da Costa, “que apenas registra os votos em contrário dos Srs. Rodolpho Amoêdo e Carlos Chambelland [sic]¹¹³, numa atitude de prepotência injustificável, modificou a ata, enviando-a, em seguida, ao Dr. Afonso Pena, ministro da Justiça”. Essa ação endossava, segundo a nota, a opinião do professor Amoêdo, o qual “classificou de imoral” o quadro, “porque uma das figuras, a figura de uma cândida criança, está nua...”. Ironizando a acusação, integralmente imputada à Rodolpho Amoêdo, a matéria defende que essa posição não poderia prevalecer, “mesmo com a ajuda do Sr. Baptista da Costa, contra a maioria do júri, que é soberano”. O artigo finaliza apontando a esperança na solução do caso pelo ministro da Justiça, a quem confiava não “reformular o regulamento em vigor nas exposições gerais” (EXPOSIÇÃO..., 1925a, p. 2).

Vejamos como o episódio apareceu em outro veículo da imprensa carioca, a revista *D. Quixote*. Em menção à “clássica inauguração” do Salão oficial, no dia 19 de agosto, Terra de Senna (1925c, p. 18) enfatizava as pilhérias que anualmente sucediam no “templo anedótico” que era a Escola, e que, naquele ano em particular, iniciavam antes mesmo de sua abertura. Ocupando-se da primeira peripécia, o crítico anunciava o “caso do pintor Santiago”, retomando, de antemão, a habitual caracterização do artista como “um jovem esperançoso”. Ele justificava-se:

Daí, o mandar para o Salão uma tela, *segundo dizem, inspirada nas teorias teosofistas a que o pintor se está entregando*. O júri não gostou do quadro. Coisas lá do júri, inclusive o pintor João Timotheo, velho amigo do expositor mas que votou contra o quadro. O pintor Santiago, dizem ainda, apelou para os sentimentos do amigo e o pintor Timotheo, alma sensível de artista, cedeu e resolveu achar o quadro bom. Voltou o pintor Santiago ao Salão. Entra aí, nesse 3º ato de comédia burlesca, o personagem mais importante da peça - o senhor feudal, interpretado pelo diretor Baptista da Costa, o qual resolveu tirar o quadro da parede e mandar devolve-lo ao autor. Cai o pano, e o pintor isto é, o quadro da parede e o pintor das nuvens... (SENNA, 1925c, p. 18, grifo nosso).

¹¹³ Apesar da referência ao pintor Carlos Chambelland, tratava-se, na verdade, do professor Rodolpho Chambelland, seu irmão, membro do júri de pintura em 1925.

Embora parta de uma exposição retoricamente amparada no suposto falatório, Terra de Senna mobiliza um significativo campo referencial, que abordava um tema até então pouco comentado em suas minúcias. Para além da anotação substancial a respeito da tela *Uma Sesta Tropical* – que será recuperada logo adiante –, chamamos atenção, neste momento, para os inegáveis diálogos que a fala do crítico estabelece com a documentação examinada. Ela possibilita-nos, inclusive, especular sobre encaminhamentos que suplantam o registro, como uma hipotética intervenção da parte de Manoel Santiago após a primeira resolução do júri, encorajando João Timótheo a reformular seu voto e assinalar, em seguida, a virtude da obra.¹¹⁴ Além disso, essa fonte reitera a ascendência de Baptista da Costa sobre a retirada definitiva do quadro na exposição, também realçada pelo *Gazeta de Notícias* (EXPOSIÇÃO..., 1925a, p. 2), dado que se confirma diante da primeira posição do diretor da Escola acerca da resolução do júri de pintura sobre o caso.

Vale lembrar que, nos dizeres de Terra de Senna, não apenas a trama envolvendo o pintor Santiago perambulava por aquele “templo anedótico”, às vésperas da inauguração. Prosseguindo em sua entusiasmada explanação, o crítico incluiu o caso do escultor Francisco de Andrade que, ao que parece, ocorreu à iminente recusa de uma de suas obras entregues à comissão organizadora (SENNA, 1925c, p. 18).¹¹⁵ Ao lado desses comentários, acrescentam-se outras considerações da imprensa, cuja pauta abrangeu largamente a atuação da comitiva do Salão de 1925. Em um dos exemplos menos explícitos, Léo D’Ávila, no *Correio da Manhã*, lastimou a “incoerência de alguns membros do júri, recusando trabalhos de jovens esforçados, e, não obstante, enviando certas obras que, [...] não deviam, de modo algum, ser apresentadas por professores de uma escola de Belas Artes” (D’ÁVILA, 1925, p. 3).

No geral, consideramos a hipótese de que essa atenção à volta dos bastidores do evento tenha se acentuado diante da repercussão de uma convocação extraordinária feita ao CSBA em virtude dos protestos submetidos pelos expositores, e que foi difundida por diversos veículos da imprensa, dos quais citamos *O Jornal* (BELLAS..., 1925c, p. 2), o *Correio da Manhã* (OS ARTISTAS..., 1925, p. 2), o *Jornal do Brasil* (CONVOCAÇÃO..., 1925, p. 7) e *O Paiz* (O

¹¹⁴ Obviamente, trata-se de uma especulação. Não temos notícia a respeito das relações entre o pintor Manoel Santiago e João Timótheo da Costa, embora saibamos que ambos integraram um mesmo círculo de sociabilidades. Ao que pensamos, o que não deve escapar de vista a partir das considerações de Terra de Senna, são as possíveis influências do meio social sobre as determinações do plano artístico vivenciadas na capital da República.

¹¹⁵ Terra de Senna referia-se à escultura *Homem que marcha*, “uma cabeça inspirada na do pintor Benjamin Portella”, que “esteve para ser cortada” no Salão (SENNA, 1925c, p. 18). Não consumada a recusa, é possível encontrar essa obra listada no Catálogo da Exposição Geral de 1925. Cf. ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1925, p. [82].

"SALON"..., 1925, p. 2).

Publicados em 14 de agosto, esses curtos anúncios noticiavam o chamamento feito pelo ministro da Justiça, marcado para o dia seguinte, com o objetivo de tomar conhecimento a respeito dos vários recursos apresentados por artistas contra as resoluções dos júris da exposição corrente. A deliberação sobre tais submissões foi divulgada apenas em 21 de agosto, listada nas matérias d’*O Paiz* (BELLAS..., 1925d, p. 5), *O Brasil* (REUNIU-SE..., 1925, p. 2) e *O Imparcial* (A EXPOSIÇÃO..., 1925, p. 4), em que, um tanto inesperadamente, encontramos novas menções à tela do pintor Manoel Santiago: ficava mantida “a decisão do júri de pintura, em cuja conformidade deixou de ser admitido o quadro ‘*Sesta Tropical*’” (BELLAS..., 1925d, p. 5).

Pelo caminho percorrido até aqui, não restam dúvidas de que a obra em questão havia sido definitivamente vetada da Exposição Geral, ao menos desde sua inauguração. Ainda assim, é notório que o caso vinha despertando o olhar da imprensa, chegando até a insuflar a efêmera expectativa de reavaliação da decisão do júri (EXPOSIÇÃO..., 1925a, p. 2). Isto posto, qual a razão da retomada do tema entre as deliberações do conselho? Ela resultaria de uma intervenção direta por parte de Manoel Santiago? Estaria o pintor envolvido com os protestos mencionados, afinal? Em suma, são essas algumas das indagações que nos impelem ao exame do relatório do CSBA, elaborado na reunião de 20 de agosto, presidida pelo ministro Afonso Pena.

Dentre as pautas estipuladas para a “ordem do dia”, destacamos aquelas que contribuem, direta ou indiretamente, para uma melhor compreensão a respeito do caso:

[...] Declaração do S. J. Thimotheo da Costa, relativa ao voto que formulou sobre o quadro do artista Manoel Santiago; 3) Recurso de D. D. Ruth Machado e Georgina Barbosa Vianna contra a decisão do Júri de pintura em cuja conformidade deixaram de ser admitidos trabalhos seus à Exposição; 4) Pedido de Expositores, para que seus representantes nos Júris assistam e possam falar, sem direito de voto, nas sessões do Conselho (CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1925b, p. 56 verso-56).

Atentemos a cada segmento, separadamente. De início, é possível deduzir que o assunto referente à declaração de João Timótheo – ausente da reunião por não ser membro do CSBA – , reportava justamente àquele requerimento encaminhado pelo pintor ao presidente da comissão organizadora, em 5 de agosto, solicitando que o júri conhecesse sua retificação sobre o quadro *Uma Sesta Tropical*.¹¹⁶ Colocado em discussão, manifestou-se sobre o tema Baptista da Costa,

¹¹⁶ Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 78: Pasta 06, Doc. 04. Ver: Anexo A.

que reiterou o conhecido arbítrio sobre a ilegalidade da declaração, “feita dias após a realização do júri de admissão, sem que para isso houvesse convocação de novo júri [...]” (CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1925b, p. 56). Não havendo o registro de novas colocações, é oportuno assinalar que foi a partir dessa solicitação, enviada pelo membro do júri, que um novo debate, relativo à legitimidade da abordagem, foi colocado. Assim, prescreveu-se, em seguida, a determinação que facultava ao CSBA conhecer “dos recursos dos expositores sobre a aceitação ou recusa dos trabalhos”, e que estes, doravante sancionados, deveriam ser registrados no “prazo de dois dias [...], a fim de não demorar a organização do Salão”.¹¹⁷

Respalhando-se nessa preliminar, o comitê avançava para a terceira demanda do dia, relativa ao recurso submetido ao júri de pintura pelas expositoras Ruth Machado e Georgina Barbosa Vianna. A propósito desses requerimentos, cabe apontar que, no decurso de nossa pesquisa, apenas um deles foi encontrado: a petição encaminhada no dia 3 de agosto por Georgina Barbosa Vianna ao ministro da Justiça – pronunciamento de inegável importância documental, mas que será aqui analisado parcialmente, na medida em que subsidia novas percepções a respeito de nosso principal objeto de estudo, o quadro *Uma Sesta Tropical*.

Declarando não se conformar com a resolução do Júri da Exposição Geral de 1925, “pela qual foram recusados seus quadros”, a pintora pernambucana, “à vista da manifesta injustiça com que tem procedido o referido Júri, principalmente da parte dos professores” da Escola, solicitava ao dirigente que “se digne a mandar submeter todos os trabalhos apresentados para aquela Exposição a um novo júri”, constituído por membros do CSBA, “estranhos à seção de Pintura”.¹¹⁸ Engajando-se em sua arguição, Georgina Vianna incluía:

Para prova evidente dessa parcialidade basta citar sem entrar em apreciações quanto ao valor da obra o fato de ter o mesmo Júri pretendido alterar a ata de julgamento para ser incluído um quadro do pintor Manoel Santiago, após havê-lo recusado, só porque, pela sua aceitação se interessam elementos políticos de valor.¹¹⁹

Referindo-se à tela *Uma Sesta Tropical*, a pintora, de modo certamente sintomático, mobiliza uma sólida argumentação contestatória do partidarismo que julgava perdurar entre a

¹¹⁷ A nova resolução contrapunha o entendimento de que o conselho não deveria conhecer das decisões do júri sobre a aceitação das obras, “uma vez que delega àquelas comissões plenos poderes de ação, competindo exclusivamente ao Sr. Ministro deliberar sobre o caso”, como colocado pelo Prof. Cincinato Lopes. Cf. CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1925b, p. 56.

¹¹⁸ Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 78: Pasta 06, Doc. 03.

¹¹⁹ Ibid.

praxe da instituição, optando por nomear o episódio que transcorreu à deliberação do júri de pintura, narrado anteriormente. Legitimando sua queixa mediante a tentativa de retificação da situação do quadro de Manoel Santiago, Georgina Barbosa Vianna confirma nossas suspeitas acerca da atipicidade do ocorrido, constatando, ao mesmo tempo, a singularidade que configurou a recepção dessa tela quando comparada às outras recusas determinadas pelo mesmo júri. Quanto à demanda apresentada pela expositora, cumpre sinalar que, colocada em votação pelo conselho, tanto esta quanto a de Ruth Machado tiveram seus recursos rejeitados, não havendo maiores considerações entre os membros presentes.¹²⁰

Por fim, prossigamos para o último tema levantado pela assembleia: o apelo encaminhado por vários expositores para que seus representantes comparecessem à reunião do CSBA – objeto aqui abordado justamente por esclarecer algumas das indagações anteriormente colocadas. Ao que parece, a pauta respondia ao requerimento enviado em 21 de julho, por Manoel Santiago, ao ministro Afonso Pena, no qual o pintor se fazia apresentar acompanhado da assinatura de diversos expositores, dentre eles Haydêa Lopes, Manoel Faria e João Timótheo.

Junto a outros artistas, eles solicitavam a atenção do dirigente sobre o fato de as “prerrogativas e direitos” atribuídos aos representantes dos artistas nas comissões julgadoras serem os mesmos daqueles escolhidos pelo CSBA, embora, diferentemente destes, fosse-lhes interdito o comparecimento às reuniões do conselho, uma vez que suas funções encerravam-se depois de cada resolução.¹²¹ Considerando ser atribuição do comitê homologar, “em última instância”, “os prêmios conferidos e as decisões dos diversos júris”, os expositores requisitavam que seus delegados, embora “sem direito de votar, pudessem igualmente com os membros do Conselho, defender e justificar as suas preferências e tomar parte nos debates” levantados pela assembleia. A demanda posta em votação, contudo, foi rejeitada.¹²²

Interessando-nos pelas possíveis correlações entre o apelo coletivo dirigido por Manoel Santiago e os encadeamentos que sucederam à controversa recepção de *Uma Sesta Tropical*, poderíamos presumir, como via interpretativa, a possível intencionalidade do pintor por resguardar-se das eventuais resoluções do júri sobre sua tela. Afinal, debatida pelo conselho

¹²⁰ De acordo com o relatório, as obras recusadas de ambas artistas foram submetidas à análise do arquiteto Morales de los Rios, professor e membro do CSBA, e não havendo considerações do comitê, foram rejeitadas após a votação. Cf. CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1925b, p. 56.

¹²¹ Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 78: Doc. 289.

¹²² Sabe-se, com base no relatório, que o professor Amoêdo declarou “não ver inconveniente na aceitação desse pedido” dos expositores, opinião sobre a qual discordaram os professores Morales de los Rio e Baptista da Costa. Estes declararam ver na demanda uma “perturbação no bom andamento dos trabalhos do Conselho, dado o elevado número daqueles representantes”. Cf. CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1925b, p. 56-57 verso.

apenas em 20 de agosto, a morosidade na tomada de decisão por parte da oficialidade justificaria, aliás, a persistência de João Timótheo em autenticar sua reformulação sobre o quadro, na condição de representante dos expositores.¹²³

Entretanto, é necessário considerar que, embora comprovado o envolvimento direto do pintor no protesto encaminhado, é também plausível que outra demanda, mais condizente à ampla mobilização de artistas, contextualize a petição – que, inclusive, precedeu a reunião do júri de pintura. Referimo-nos à querela do ano anterior, apresentada em nossa segunda seção¹²⁴, relativa à ação de Manoel Faria e alguns artistas, dentre eles Manoel Santiago, que requeria ao ministro a restauração das premiações sugeridas pela maioria da comissão de pintura do Salão de 1924, anuladas após o escrutínio do CSBA (EM TORNO..., 1924, p. 2).

Em síntese, a partir das mobilizações de artistas vistas até aqui e da experiência pessoal de Manoel Santiago com a tela *Uma Sesta Tropical*, acreditamos ser possível compreender ambos os movimentos como sintomas de uma estrutura institucional que garantia às suas comissões julgadoras a autonomia nas decisões referentes à recusa de obras para os Salões, autonomia essa que não se estendia a atribuição das suas premiações.

À vista das questões mobilizadas na análise proposta, alguns elementos permitem-nos concluir que, embora o episódio da recusa de *Uma Sesta Tropical* atravessasse, em graus diferenciados, as petições a respeito do Salão de 1925 deliberadas pelo comitê, foi o requerimento de João Timótheo da Costa o que, de fato, colocou o tema na pauta do conselho, determinando, por conseguinte, seu desfecho em definitivo. Poderíamos incluir, ao mesmo tempo, que, não obstante a suposta persuasão de Manoel Santiago sobre as ações do membro do júri – insinuadas por Terra de Senna –, não fica realmente claro como o pintor amazonense atuou frente às adversidades verificadas no contexto. Na eventualidade de que o artista tenha mesmo se manifestado sobre o afastamento do quadro, sua atuação foi, sem sombra de dúvida, muito diferenciada da postura assumida pela pintora Georgina Barbosa Vianna. Esta, afinal, questionou diretamente e pelas vias oficiais as decisões do júri, caminho de contestação que já havia configurado uma alternativa para Manoel Santiago em situações precedentes.

Ainda assim, pensamos ser igualmente relevante ressaltar que foi na conjuntura aqui esboçada que nos deparamos com aquela cena de atelier publicada pela revista *Para Todos* (Figura 25), sobre a qual nos detivemos em nossa segunda seção. Divulgada no dia 15 de agosto,

¹²³ Importante ressaltar que João Timótheo assumiu abertamente uma postura crítica ao programa da ENBA e ao ensino geral das belas artes no país. Sua posição a respeito do CSBA e do Júri de Belas Artes foram registradas na série “Na Intimidade dos nossos artistas”, publicadas pelo *O Jornal*, em 1926. Cf. NA INTIMIDADE..., 1926a, p. 17.

¹²⁴ Ver pág. 97.

ou seja, pouco após a abertura do Salão, a curiosa fotografia inseria o plano midiático no clima de animosidades incitado pela atenção aos bastidores do evento, acrescentando, ao mesmo tempo, ao conturbado processo de recusa vivenciado por Manoel Santiago.

É possível afirmar que, permitindo o conhecimento parcial do controverso quadro, o registro apresenta-nos a uma estranha aparição de *Uma Sesta Tropical*, inusitadamente tácita diante das circunstâncias que a recepcionavam entre os jornais. Sequer assinalada pela legenda, a imagem simbolizava, verdadeiramente, um instante em suspenso para autor e obra naquele momento, e é justamente nessa relação fortalecida que se ampara o olhar da imprensa. Ao mesmo tempo, a ordem dos eventos mencionados possibilita perceber o registro como um significativo elemento no processo de legitimação do artista Manoel Santiago, fato que sublinha, por sua vez, tanto o agenciamento da imprensa como uma importante engrenagem no mecanismo de validação artística, quanto reafirma o lugar de autoridade conferido ao espaço institucional no circuito artístico do século XX (RODRIGUES, 2022a, p. 593).

3.2 UMA RECUSA EM QUESTÃO OU A QUESTÃO DA RECUSA

Do conjunto de publicações que versaram sobre o quadro *Uma Sesta Tropical*, em 1925, um calendário análogo à repercussão do Salão oficial é delineado. Entremeando as menções pouco esclarecedoras sobre o tal “quadro curioso” que vinham estampando a imprensa no mês de agosto, comentários mais atinentes à obra, mesmo que por vezes vagos, superficiais e claramente mais entusiasmados pelo “incidente da recusa”, propiciam uma aproximação com a leitura que se fez da composição – que, vale lembrar, não foi exposta à apreciação do público naquele primeiro momento.

A primeira observação encontrada, nesse sentido, é de autoria do jornal *Gazeta de Notícias* (AS RECUSAS..., 1925, p. 9) que, em 16 de agosto, retomava o conhecido ensaio anterior, desta vez com a manchete: “As recusas que consagram: uma tela impedida de figurar na Exposição Geral por imoral”. Ocupando uma posição destacada na página de domingo, a notícia reproduz a mesma fotografia veiculada pela *Para Todos* (Figura 25), na véspera, em menores dimensões e com uma legenda que enfatizava os retoques finais de Manoel Santiago na “tela em questão”. *Uma Sesta Tropical* foi, assim, apresentada como parte dos trabalhos enviados pelo pintor naquele ano e realçada da coleção por suas “dimensões apreciáveis” – uma obra na qual o autor colocou “o melhor dos seus cuidados”. Segue a breve descrição:

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 langüescente de repouso que medeia o esforço diário das nossas populações. Chamou-o de “Sesta Tropical”. *No ambiente próprio*, esse espetáculo de morna indolência foi surpreendido com felicidade por Manoel Santiago, que, assim, à sua obra estimável reuniu mais um trabalho capaz e despertar entusiasmo no público que se tem interessado pelo presente Salão (AS RECUSAS..., 1925, p. 9, grifo nosso).

Dispensando maiores considerações sobre os elementos da composição, a narrativa adotada pelo periódico – mais conformada com a ventura do quadro na ocasião – manteve, todavia, a ferrenha entonação em defesa de Manoel Santiago, vitimado pela “arbitrária decisão dos lamentáveis cidadãos que se colocaram à frente da direção das exposições anuais”. Centrando-se na suposta justificativa para a impugnação da tela, o jornal renovava sua primeira alegação ao declarar que o júri, na “falta de um meio mais comum”, resolveu classificá-la como imoral, insistindo que não se tratava de uma opinião compartilhada unanimemente pelo comitê, e sim a “oposição injustificável” de Rodolpho Amoêdo “que, apenas contando com o apoio de um dos jurados”, “viu imoralidade numa cândida figura de criança nua” (AS RECUSAS..., 1925, p. 9). Essa reprimenda ao membro do júri, que para nós, não é novidade, desta vez foi levada aos extremos:

O Sr. Amoedo combatendo o nu!... Talvez advenha o seu puritanismo do trato longo, e pacientemente laborioso a que se entregou, há anos, no vasculhamento da história bíblica, para, depois da realização de quadros que lhe fizeram uma cômoda reputação, vir a estagnar-se e, com o desespero [sic] dos incapazes, pretender impedir o surto magnífico das inteligências moças e criadoras. E com a complacência do Sr. Batista da Costa - como se afinam esses dois temperamentos - conseguiu a sua finalidade única, qual a de impedir a exposição do quadro, que assim ganha uma nova auréola. Esta consagrado duplamente: tem a antipatia do Sr. Amoedo e é imoral... Esqueceu-se Manoel Santiago de, com o mesmo Sr. Rodolpho Amoedo, buscar uma esplêndida lição de moral naqueles torsos de romana, de grega e de egípcia que o respeitável mestre fixou ali bem perto, nas salas angulares do Teatro Municipal. E lição de moral apenas, porque se quiser ir mais além, arrisca-se ao desprazer do desencantamento... (AS RECUSAS..., 1925, p. 9).

Em seguida a esses apontamentos, de uma antipatia sem reservas em relação ao professor da Escola, a matéria finaliza recomendando à Manoel Santiago “a confiança de que em arte a justiça nunca falha”:

O exemplo mais consolador tivemos, não faz muito, por intermédio desse sedutor Beltran-Masses em quem a Espanha vê hoje uma das suas glórias do

pinxel, depois de lhe haver, também por imoral, recusado uma das telas mais soberbas, que Paris pouco depois aclamava com o seu aplauso vibrante e consagrador, apenas enxergando na nudez incriminada, espelhado gloriosamente, o sorriso dionisiaco da Beleza (AS RECUSAS..., 1925, p. 9)

Sobre os comentários sublinhados, impregnados de referências contemporâneas à nota, algumas observações preliminares são necessárias, fornecendo-nos ferramentas para a análise sobre a qual nos deteremos ainda nesta seção. Em primeiro lugar, é curioso, para não dizer cômico, que, segundo a narrativa visivelmente sarcástica empregada pelo jornal, uma provável justificativa para a censura do nu infantil representado em *Uma Sesta Tropical* seria o “puritanismo” do professor Rodolpho Amoêdo, e que uma valiosa “lição de moral” poderia ser buscada por Manoel Santiago na obra desse mesmo “respeitável mestre” – o autor de cenas bíblicas –, a partir dos torsos de mulher por ele realizados, em uma clara alusão aos painéis decorativos elaborados para as rotundas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Com base nas considerações de Márcia Valéria Teixeira Rosa (2005, p. 515), sabemos que o jornal elegia precisamente as cenas em que Amoêdo dedicou-se às danças romana, grega e egípcia que, acrescidas da dança judaica, compartilhariam “a sinuosidade e a nudez parcial das mulheres”.¹²⁵ O conjunto, em totalidade, também engloba as danças francesa, húngara, polonesa e espanhola, compostas por “casais em trajés à caráter”, e cuja sobriedade, segundo a autora, diferenciar-se-ia “da sensualidade das [representações] anteriores” (ROSA, 2005, p. 515-517).

No que tange ao exemplo paradigmático elencado pela matéria, modelo de resignação para Manoel Santiago, em se tratando de uma alusão ao pintor de origem cubana, Federico Beltrán Masses, consideramos como possibilidade tratar-se de uma referência ao caso envolvendo a obra *La Maja Marquesa* (1915). Esta, foi recusada na Exposição Nacional de Belas Artes espanhola sob acusação de imoralidade, condicionando a posterior decisão do artista em transferir-se para Paris. O episódio, muito comentado em sua época e emblemático na biografia de Masses, será retomado em nossas considerações, na busca por um olhar aproximado entre a obra mencionada e *Uma Sesta Tropical*.

Retomando nosso tema de origem, é possível dizer que, afóra o incontestado sotaque de brasilidade reconhecido como tema em *Uma Sesta Tropical*, bem como as qualidades técnicas nela evidenciadas, é inegável que outro elemento da composição, o nu infantil, destacava-se entre os apontamentos do *Gazeta de Notícias* (AS RECUSAS..., 1925, p. 9). E se isso não

¹²⁵ Os referidos painéis são reproduzidos neste trabalho e podem ser encontrados nas páginas seguintes desta seção.

ocorreu pelas peculiaridades da figura representada, sugeridas na seção anterior ao apresentarmos a tela, certamente o foi pela imoralidade que esta, em tese, inspirou entre os membros do júri. O mesmo elemento cativou comentários, no dia anterior, do jornal *O Imparcial* (OS JUÍZES..., 1925, p. 2), que, apesar de não citar o quadro explicitamente, também não se furtou a uma espinhosa anedota em referência ao caso.

Em um dos cinemas da Avenida, foi exibido, há poucas semanas, um filme americano, em que uma menina órfã é levada para a casa de umas tias idosas, pessoas de uma pudicícia mais que irritante. Os atos mais inocentes da vida eram por elas reprovados. E quando se esperava que a menina passasse uma vida infernal com a severidade das matronas, tornou-se ela mais rigorosa do que as velhas parentas, acentuando ainda mais a moralidade da casa. No seu exagero, para modificar a fama com que saíra do colégio, começou a menina por vestir as estátuas do jardim, inclusive a de um Cupido de mármore, que, por sinal, molhou logo a sua camisa com a água da fonte que ornamentava... A diretoria atual da Escola Nacional de Belas Artes está, ao que parece, imitando no espírito essa graciosa colegial do cinema. Incumbida de organizar, todos os anos, o ‘Salon’ de pintura, resolveu ela, agora, recusar um quadro que lhe foi levado, *unicamente porque havia no mesmo uma criança despida!* Esse fato dá ensejo a suposições graves, em relação ao espírito artístico que preside ao nosso ensino de pintura. A arte não tem malícia. [...] (OS JUÍZES..., 1925, p. 2, grifo nosso).

E, uma vez mais, aquela “criança despida” fomentava o questionamento das decisões dos dirigentes da ENBA, que como a “colegial do cinema”, expunham-se às traquinagens de um cupido de mármore – ou da própria crítica de arte, por assim dizer. Ainda que, infelizmente, não tenhamos identificado a obra cinematográfica referenciada pela nota, são os excessos da moral que nela encontram ponto de reflexão para a narrativa adotada, em analogia ao “espírito artístico” da instituição. Admitindo como dogma que a “arte não tem malícia”, o periódico encerrava cobrando explicações da comissão organizadora do *Salon* quanto à sua atitude em relação à tela “do jovem pintor Santiago, artista de mérito reconhecido”, salvo o caso de que seus membros pretendessem ficar “consagrados como aqueles juizes de Israel, que, pregando contra a indecência, iam, contudo, espiar Suzana no banho...” (OS JUÍZES..., 1925, p. 2).

Outro interessante prisma lançado sobre a tela *Uma Sesta Tropical*, pronunciado no início desta seção, diz respeito à *inspiração teosófica* que, nas palavras de Terra de Senna (1925c, p. 18), vinha ocupando o pintor Santiago e, *segundo terceiros*, fundamentaria a obra em questão. Surgindo de relance entre as considerações feitas pelo crítico – um tanto secundariamente, há de se reconhecer –, a afirmação merece ser recuperada, neste momento, por seu caráter inusitado, mesmo face a um contexto que, como defendemos na seção precedente, sugere o princípio do fortalecimento da imagem de Manoel Santiago como “o pintor

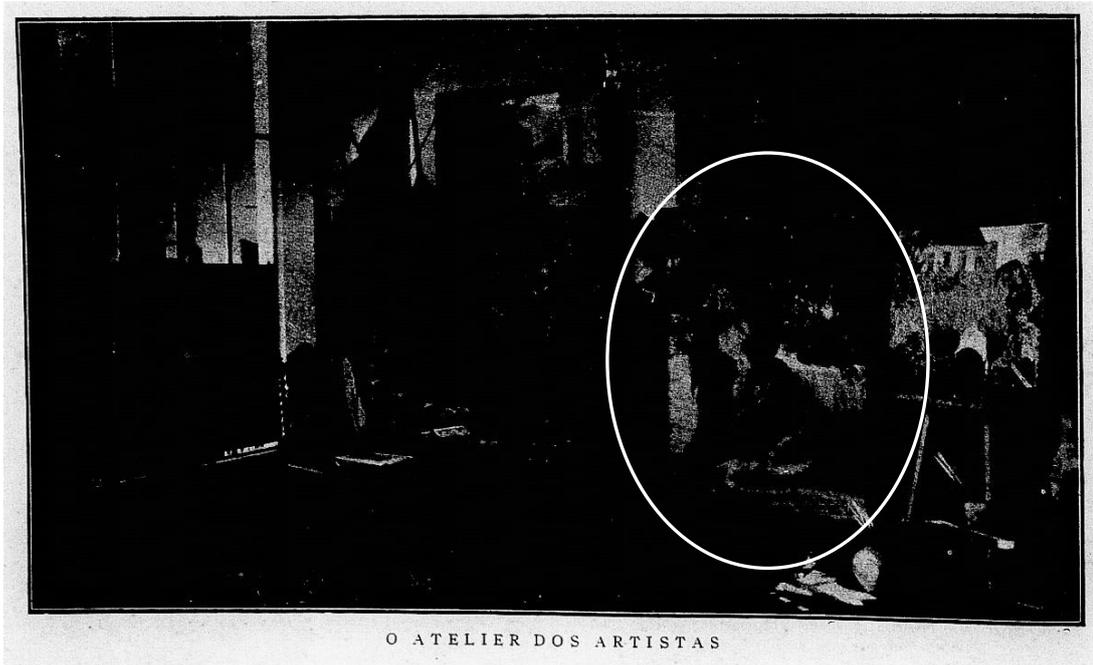
teosofista” na linguagem da crítica de arte.

Como vimos, o próprio Terra de Senna (1925b, p. 42), em uma publicação do mês de maio, deixou entrever a tal “pintura teosófica” do artista amazonense, prolongando uma perspectiva investida em fevereiro pela revista *Ilustração Brasileira* (AS NOSSAS..., 1925a, p. 68, 69). Trata-se de uma concepção que certamente não deixaria de dialogar com a proposta de Manoel Santiago para o Salão de 1925, como no caso inequívoco da tela *Senhor Maytréa*, que também foi recusada pelo júri de pintura, mas que, até onde foi possível constatar, sequer foi mencionada entre articulistas.¹²⁶

De todo modo, é de fato curioso que Terra de Senna tenha sido, até onde sabemos, o único personagem da crítica a apontar, com todas as letras, a teosofia como caminho de interpretação para a tela recusada. Não podemos ignorar, é verdade, a possibilidade de que esse mesmo sentido estivesse presente na observação feita pela *Gazeta de Notícias* (AS RECUSAS..., 1925, p. 9) ao ressaltar a “superior intuição artística” que teria orientado Santiago na realização de seu quadro. Mesmo assim, tratar-se-ia de uma referência pouco acentuada, principalmente se consideramos o tom elogioso com o qual o jornal acolheu o artista. Acrescendo às menções supostamente veladas em torno da idealização teosófica materializada em *Uma Sesta Tropical*, também é possível que uma associação de natureza semelhante transparecesse em outra matéria, assinada pelo crítico Adalberto Mattos (1925a, p. 9, 10), inteiramente dedicada ao casal de pintores Haydéa Lopes e Manoel Santiago, e que, apesar de não mencionar textualmente a obra contestada, é de grande interesse para nosso estudo.

Em seu ensaio, intitulado *Um Lar de Artistas*, Mattos proporciona ao público uma espécie de incursão pela residência dos pintores, localizada no “aristocrático bairro das Laranjeiras”, autorizando-nos a percorrer, em sua companhia, um caminho profuso em minúcias que, muito naturalmente, findava no atelier. A narrativa elaborada pelo crítico, que permite adentrar esse espaço privado de criação, conta, em seu desfecho, com uma reprodução, em tamanho considerável, do que seria *O Atelier dos Artistas* (Figura 35). No entanto, na falta de outro exemplar desta mesma edição da revista, que lamentavelmente não foi localizado em nossa pesquisa, resta-nos apresentar a imagem que dispomos, um registro de qualidade inferior, que não nos possibilita conhecê-la em profundidade. Mas então, seria o caso de indagar, qual a relevância de incluí-lo em nossa discussão?

¹²⁶ *Senhor Maitreya* é uma figura entendida pelo budismo, hinduísmo e pela teosofia como um mestre religioso, incumbido da missão de dar continuidade ao percurso de Buda em nosso planeta, transmitindo sabedoria a todas as criaturas. Retomaremos esse tema na última seção.

Figura 35 - *O Atelier dos Artistas* (1925)

Fonte: Mattos (1925a, p. 10).

A resposta para essa pergunta perpassa uma segunda matéria, escrita por Tapajós Gomes e publicada pela *Ilustração Brasileira* dois anos depois, em 1928. Nesse artigo, também dedicado ao casal de pintores, encontramos, igualmente, uma reprodução fotográfica identificando *O atelier dos artistas* (Figura 36). Nessa reprodução, que privilegia um canto de atelier onde estão dispostas algumas de suas telas, avistamos, um tanto imprevistamente, a obra *Uma Sesta Tropical*, que não é mencionada no corpo do texto. Diante das semelhanças que circunstanciam os dois registros, propomos, então, um breve exercício comparativo, amparados pela hipótese de que se tratariam da mesma reprodução – exemplo de reutilização de material fotográfico que não seria tão incomum na prática da revista.¹²⁷

¹²⁷ A título de exemplo, um caso similar pode ser encontrado nos ensaios publicados pela revista sobre as visitas feitas ao atelier de Georgina e Lucílio de Albuquerque: o primeiro publicado em 1921, por Adalberto Mattos (1921b, p. 9), e o segundo, seis anos depois, por Tapajós Gomes (1927, p. 37).

Figura 36 - *O atelier dos artistas* (1928)



Fonte: Gomes (1928, p. 26).

Em ambas as imagens, conhecemos a oficina a partir de uma mesma angulação: um canto do atelier no qual, ao lado esquerdo, visualizamos uma janela de grandes dimensões. Sobrepondo a fonte de iluminação, a silhueta de um quadro, suspenso por cavalete, pode ser identificada sem grandes dificuldades na reprodução de 1928, adquirindo contornos menos manifestos, embora existentes, naquela de 1925. Na extremidade oposta da imagem, outra tela, menor em tamanho e também apoiada sobre um cavalete, apresenta-se mais evidenciada em seu conteúdo pelo contraste do registro de 1925, que pouco revela na versão posterior. Abaixo, dois vasos que guardam alguns pincéis são nitidamente identificados no exemplar de 1928. Eles poderiam estar insinuados na imagem antecedente, principalmente se atentarmos aos traços esboçados pela ferramenta pontiaguda. Finalmente, no espaço que guarda *Uma Sesta Tropical* na reprodução de 1928, arriscamo-nos a apontar, na versão anterior, o torso da mulher nua, que se destaca na composição.

Estabelecidas as bases que fundamentam nossa primeira hipótese, vejamos mais detidamente do que trata a matéria de Adalberto Mattos. Do relato que examinou a residência dos jovens pintores, somos levados pelas notações do visitante, que encontrava em cada canto

da oficina “exemplos de estranha fecundidade artística”. Entre desenhos, manchas e estudos expostos, o crítico também reconhecia “uma infinidade de pequenos apontamentos incompreensíveis para os leigos”, mas que seriam “linguagem familiar aos iniciados nos meandros da arte divina” (MATTOS, 1925a, p. 9). Colocando a atmosfera daquele característico atelier ao alcance de seus leitores, Mattos relatava:

Vamos ingressar na oficina. Troféus indígenas suspensos ao longo da parede indicam o brasileiro dos artistas. Um perfume singular, quebra a impertinência do cheiro das tintas ainda pastosas nas telas alinhadas nos cavaletes *aguardando os últimos toques para ingressarem no Salão Oficial*. No ambiente da oficina respira-se a fragrância dos santuários... Não tardou a explicação do perfume, a esposa do pintor, num requinte gentil, desvendou o mistério: Santiago, Teosofista convicto, antes de se entregar ao trabalho, queima essências fazendo profundas meditações para que os “Auxiliares Invisíveis” venham 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... Realmente, na obra do moço pintor vive uma alegria singular que se *afasta por completo dos lugares comuns* tão empregados por grande maioria dos artistas em nossa terra (MATTOS, 1925a, p. 9, grifo nosso).

No decorrer da leitura do documento, fica evidente que é na figura de Manoel Santiago que repousa o principal enfoque do crítico. O pintor é retratado como um indivíduo estudioso, “senhor de rara cultura” e que, na sinceridade de sua prática teosófica, colocava “a moral mais elevada como princípio primordial da sua vida de artista”. Santiago é também caracterizado como “um intérprete singular” das lendas amazônicas, cujos motivos seriam “um pretexto para a realização ocultista da forma, do sentimento e da cor” (MATTOS, 1925a, p. 9) – relações que importam à nossa análise, e que, por isso, serão retomadas em nossa última seção.

Importante sublinhar que a apreciação construída por Adalberto Mattos dialoga profundamente com aquele ensaio anônimo publicado pela *Ilustração Brasileira* (AS NOSSAS..., 1925a, p. 68, 69) no mês de fevereiro de 1925, no qual notamos a ênfase na caracterização da produção do artista sob o amparo de sua interpretação teosófica. Acompanhando, portanto, essa mesma orientação, ao final de sua análise, Mattos também comenta a tela *Evocação* (Figura 32), escolhida como “exemplo frisante da maneira de Manoel Santiago” e afirma que, assim como ela, seriam “todos os quadros” do pintor, criações em que viveria sempre “uma ideia e uma manifestação de cultura” (MATTOS, 1925a, p. 10).

Atento às curiosidades do mês de agosto, quando da inauguração do Salão anual, Adalberto Mattos não deixou de incluir algumas notas sobre a participação do pintor no evento, escolhendo, dentre o que de sua autoria estava exposto, os quadros *Flor do Igarapé* (aquele que

mais destacou, clamando para que chamasse a “atenção dos julgadores conscienciosos”¹²⁸ e *Nocturno de Chopin* – ambos considerados “filhos do pensamento e da cultura de um espírito equilibrado, afeito à meditações” (MATTOS, 1925a, p. 10). Em meio a tantas atestações da moralidade do pintor amazonense, bem como das legítimas bases filosóficas a partir das quais ele produzia, como não notar, na fala do crítico, uma argumentação que fazia coro às outras vozes propagadas pela imprensa, cujos holofotes naquele mês de agosto voltavam-se para Manoel Santiago e sua tela *Uma Sesta Tropical*?¹²⁹

Uma interpretação mais contextualizada para essa perspectiva, e que nos possibilita perceber a postura do crítico a partir do intuito divulgador e apoiador do pintor recusado, é fornecida pelo trabalho de João Brancato (2019), interessado na série de entrevistas publicadas pelo crítico na *Ilustração Brasileira*. Segundo o pesquisador, tratava-se de uma iniciativa instituída por Adalberto Mattos em 1921, englobando uma vasta listagem de artistas nos seus desdobramentos, figuras que, dentre suas particularidades, compartilhavam, sem exceção, algumas semelhanças de perfil: nomes considerados “importantes do circuito artístico carioca”. Neste conjunto, como coloca o autor, “apenas o casal Santiago figurava como os verdadeiramente novos, sem o renome dos outros, embora já vitoriosos nas exposições” (BRANCATO, 2019, p. 223) – espaço que nos torna lícito identificar como privilegiado entre a pauta do crítico naquelas circunstâncias.

Dos pontos que foram aqui ressaltados, interessa enfatizar que ainda que o exercício comparativo proposto entre as duas reproduções da revista (Figuras 35 e 36) não nos permita fazer afirmações concretas sobre a presença imagética da tela *Uma Sesta Tropical* na publicação de 1925 – em razão da maneira como ela nos alcança nos dias de hoje –, um olhar para a conjuntura em questão autoriza-nos, ao menos, a considerar esta uma hipótese que não deve ser descartada.

Dos pormenores relatados por Adalberto Mattos em sua visita àquele “característico” atelier, somos levados, aliás, a imaginar que, na coleção de quadros que aguardava os “últimos toques para ingressarem no Salão Oficial”, estava a tela em questão – tratando-se assim, de um ensaio iniciado antes dos envios do pintor para a comissão organizadora do evento. Sendo este o caso, suspeitamos que possíveis alusões à obra tenham sido excluídas da narrativa do crítico naquele conturbado mês de agosto, sobrevivendo, entretanto, na imagem estampada pela

¹²⁸ Como veremos à frente, *Flor do Igarapé* foi uma das obras selecionadas para a seção *As nossas trichromias*, naquele mesmo mês. Segundo a afirmação da revista, aquela edição contava com a sua reprodução. Cf. AS NOSSAS..., 1925b, p. 65, 68.

¹²⁹ Válido mencionar que o tom elogioso adotado pelo crítico também chamou a atenção de Mirian Seraphim (2008, p. 197), ao dissertar sobre a mesma publicação.

matéria que, para todos os efeitos, enfatizou a brasilidade, a moralidade e a teosofia como alicerces para Manoel Santiago em sua prática artística como um todo.

Seja como for, na edição seguinte da revista, publicada em setembro – quando a recusa de *Uma Sesta Tropical* estava mais do que definitiva –, Adalberto Mattos não deixou espaço para dúvidas quanto ao partido que assumiu com relação ao caso. No tradicional ensaio dedicado às suas impressões do Salão, que, até então, ocupava as páginas da *Ilustração Brasileira* em agosto, antes de introduzir o tema da matéria, o crítico encontrou ensejo para retomar a polêmica do mês anterior. Utilizando-se de um tom próximo ao adotado por Terra de Senna, Mattos comenta sobre “as decisões pouco criteriosas dos Srs. Julgadores, em algumas das seções” que, antes da inauguração, “como de costume”, agitavam o meio, despertavam a curiosidade. Seria este, precisamente, “um dos motivos que levaram a opinião pública, sempre tão divorciada das mais complexas manifestações estéticas”, e o próprio Mattos a realizar os comentários que julgava “perfeitamente oportunos” (MATTOS, 1925b, p. 53).

De acordo com o articulista, “tudo quanto apareceu em letra de forma”, os burburinhos em geral, tinham como origem o desapeço pelos “princípios ensinados pela justiça”. Sendo raros os julgamentos de admissão que “não provocavam protestos justos e injustos”, Adalberto Mattos resolveu ocupar-se daquele que considerou fundamentado: a “nota escandalosa” que foi a recusa, “por parte de alguns membros do Júri da seção de pintura”, de uma obra do “distinto pintor Manoel Santiago” que, após “um julgamento favorável, foi posto à margem sob a gravíssima alegação de ser uma obra imoral!”. Proveniente do júri oficial, continuou o crítico, a acusação lançada sobre o “nome honrado de exemplar chefe de família” teria sido a razão do esmorecimento do artista, não fosse ele de um “temperamento lutador” (MATTOS, 1925b, p. 53). Por meio dos apontamentos mobilizados em seguida, conhecemos a interpretação a partir da qual Mattos assegurava a genuinidade da obra.

A acusação, em se tratando do quadro de Manoel Santiago, atinge o absurdo (somente uma miopia maldosa seria capaz de julgá-la verdadeira). *Uma sexta tropical*, foi a tela atingida pela perversidade. É a primeira vez que no Brasil, um artista recebe semelhante ultraje; 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. 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 Bernadelli; *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 Sysne*, de Jean Baptiste Pierre; *Paraíso restituído*, de Lucílio de Albuquerque;

Reflexos, de Carlos Oswald; *Eva*, de Chautron [sic]¹³⁰; *David e Abzag*, de Pedro Américo; *As oréades* de Visconti; *Sonno* de Lucílio de Albuquerque e principalmente *Estudo de Mulher*, quadro impregnado do realismo zolista tão em voga quando o sr. Rodolpho Amoedo, seu autor, o concebeu! Se não quiserem cerrar as portas do palácio de Belas Artes, no mínimo terão de vestir tangas no *Apollo de Belvedere*, no *Laocoonte* e em todo o séquito de nus maravilhosos que enchem de beleza resplandecente as galerias do nosso museu máximo... É tão absurdo o critério, que não nos é possível acreditar na sua sinceridade. O mal está feito e para ele não há remédio. Deixemos, porém, as águas turvas onde a isenção de espírito falece para dar lugar à miopia maldosa. [...] (MATTOS, 1925b, p. 53).

Como se não bastasse o já fervoroso discurso em defesa de Manoel Santiago, ao longo da matéria, Adalberto Mattos (1925b, p. 54, 55) reafirmou seu entusiasmo com relação ao “pintor atingido pela maldade”, novamente sublinhando a moralidade e o valor de seus quadros – dentre os quais selecionou *Nocturno de Chopin* para ser reproduzido na publicação. Ao mesmo tempo, o crítico não deixou de corroborar sua declaração em defesa de uma maior severidade nas determinações do júri feita anos antes, e comentada na seção anterior deste trabalho (MATTOS, 1921a, p. 72), ao incluir em sua redação a interpretação de que alguns artistas “não deviam figurar na exposição”.¹³¹ Mas, para Mattos, esse não era o caso do autor de *Uma Sesta Tropical*.

Longe de economizar nas injúrias sobre a atuação do júri de pintura e “tratando de dignificar o pintor de todas as formas”, como observou Mirian Seraphim (2008, p. 198), ao mencionar a mesma nota, alguns aspectos da fala de Adalberto Mattos nos parecem significativos. A visão do crítico, em certa medida familiarizada com as decisões da oficialidade, partia de uma interpretação sobre o episódio da recusa muito similar à apresentada pelo *Gazeta de Notícias* (AS RECUSAS..., 1925, p. 9) e decerto aproximada da perspectiva d’*O Imparcial* (OS JUÍZES..., 1925, p. 2), ao sugerir que, pelos critérios que orientavam a comissão, vestissem tangas nos nus da instituição de ensino – à imagem e semelhança daquela puritana colegial de cinema.

Além disso, digna de atenção é a verdadeira proeza conseguida pelo crítico, que, em meio a uma ávida argumentação em defesa do quadro, dele não se ocupa, efetivamente, elaborando sua narrativa sem dedicar uma palavra sequer à composição. Por esses parâmetros,

¹³⁰ A referência é, na verdade, ao pintor francês, Alexandre Jacques Chantron, cuja obra *Eva* integra, hoje, a coleção de pintura estrangeira da instituição.

¹³¹ Era o que julgava ser o caso do professor Petrus Verdié, cujas telas “fossem elas apresentados por qualquer aluno da Escola, teriam fatalmente o destino merecido: o porão” (MATTOS, 1925b, p. 54, 55) – deixando claro, portanto, não ser exatamente a seletividade que levava às recusas o que lhe indignava.

o que alcançamos diante da fala de Adalberto Mattos é um vasto repertório de obras consagradas entre os domínios da ENBA, que o crítico considerou apropriado mencionar, a fim de estabelecer alguma correspondência com a tela em questão – orientado, ao que parece, pela representação da nudez que, em tese, teria lhe imputado a acusação de imoralidade.

Concluindo, reservamos para o final dessa análise uma última colocação encontrada a respeito do quadro *Uma Sesta Tropical*, ainda no ano de 1925. Trata-se de um ensaio publicado pelo *O Paiz* em 21 de agosto, no qual o professor e crítico Fléxa Ribeiro, num movimento que nos parece excepcional entre seus colegas, encarou tanto a tela quanto a problemática de sua recusa sob uma perspectiva inteiramente nova. Propondo um caminho pelos meandros entre *Arte e a Moral*, conforme intitulou a nota, Ribeiro, logo no início de sua crônica, deixou claro o tema que motivava aquelas considerações:

[...] O que merece ser focado, no momento, é a *moral na arte*. 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-se que tem a Arte com a Moral (RIBEIRO, 1925, p. 3, grifo do autor).

Estabelecendo esse impasse como questão fundamental, Fléxa Ribeiro prosseguia, amparado pelo princípio de que apenas a *Beleza* deveria servir como preceito para uma obra de arte, e que esta, muito naturalmente, era antagônica à *Moral*. Dissertando a respeito da incompatibilidade entre “essas duas entidades, – moralista e artística –” o crítico prolongava-se em uma análise comparativa entre ambas, que aqui interessa, mais especificamente, pela conclusão afixada: “não será possível tomar a moral como critério analítico para obras de arte” (RIBEIRO, 1925, p. 3).

A lógica, em si, não continha muitos segredos: “uma coisa pode ser muito moral, como assunto, e apresentar-se ignóbil como execução”, ao passo que “de motivo desprezível é possível engrandecer-se o homem, criando uma expressão definitiva da vida”. Acrescentando, por fim, que o segredo residiria em “surpreender o flagrante da vida” – capacidade inerente ao artista, àquele que depura os sentidos –, Fléxa Ribeiro concluía sua apreciação com as seguintes observações:

São comentários esses que me ocorrem a propósito do quadro *Sesta Tropical* - que o júri da Exposição Geral de Belas Artes, deste ano, recusou, *segundo dizem*, por imoral, *como tema e como arranjo cênico*. Quem examinar a referida tela, verificará o engano deplorável. A *Sesta Tropical* deveria, em

verdade ser recusada. Não por esse motivo. Ela é ingênua, insignificante. Nada sofreria com sua exibição o pudor público. *O quadro referido é imoral por ser feio*. Quero eu dizer por estar errado nos planos, na composição geral. Os corpos estão cheios de “vazios”. Verdadeiras bexigas assopradas. Há nela cabeças falantes; troncos num plano, pernas em outro. *As figuras que ali se juntaram esperam, paspalhonas, que alguém lhes diga para que fim se reuniram*. Sob esse critério, sim: é uma obra imoral. Tanto essa, como várias outras, aliás, que se ostentam nas paredes do Salão Nacional, e que deveriam ser vendidas, para que se extraísse o óleo tão útil e necessário à lubrificação do pobre mecanismo dos cérebros enferrujados que teimam em borrar excelentes metros de tela (RIBEIRO, 1925, p. 3, grifo nosso).

É bem clara a estratégia elaborada pelo crítico. Colocando em questão as relações entre arte e moral logo após apresentar o caso, Fléxa Ribeiro chama atenção para uma análise mais ampla em matéria artística, firmando o terreno para ancorar, em seguida, sua própria leitura sobre a tela contestada, que, sem sombra de dúvida, representava um ponto fora da curva entre os ânimos encontrados na imprensa. Não se detendo sobre a brasilidade da cena, os princípios teosóficos de seu autor e muito menos sobre sua sadia constituição moral – como quiseram outros que trataram a obra –, o crítico opta por uma franca abordagem de seu conteúdo. Ele secunda sua recusa, mas não em razão “das boas regras da moral” infligidas, e sim sob a justificativa de ser um quadro “feio”, “insignificante”. Segundo o crítico, a verdadeira indecência de *Uma Sesta Tropical* residiria em seus aspectos formais: nos erros na representação da materialidade das figuras, na disposição dos planos e no tumulto generalizado. Estas problemáticas, somadas à narrativa encenada, levaram-no, sobretudo, a indagar sobre o sentido inerente da composição.

3.3 DOS OLHARES LANÇADOS PELA CRÍTICA: ALGUMAS INQUIETAÇÕES

Visto em retrospecto, o exercício expositivo que vem sendo esboçado na presente seção delineia-se por um caminho de vias sinuosas, que requer, evidentemente, a cautela daqueles que buscam percorrê-lo. Apoiando-nos nos espaços em que a articulação entre os diferentes dados mobilizados revelam pontos de contato, somos, ainda assim, autorizados a um conhecimento fragmentado sobre as circunstâncias que recepcionaram nosso objeto de estudo, o que nos mantém bem distantes das cômodas afirmações taxativas. Cientes dessas limitações, gostaríamos de recuperar, neste momento, alguns dos argumentos manipulados pela crítica de arte ao longo de 1925, com o objetivo de submetê-los a um exame crítico, tanto em relação à documentação investigada como um todo quanto, propriamente, ao quadro *Uma Sesta Tropical*.

3.3.1 Notações sobre a recusa

Inicialmente, nossa proposta de tornar compreensíveis os meandros que transcorreram a documentação localizada em torno do episódio da recusa de *Uma Sesta Tropical* possibilitou-nos alguma familiaridade com aquele que se revelou um conturbado evento. Se, por um lado, esse movimento nos habilita a determinadas resoluções sobre o ocorrido, por outro, demanda que algumas considerações sejam feitas com relação às leituras sobre o caso com as quais nos deparamos no meio jornalístico.

Nesse sentido, parece-nos necessário retomar a interpretação de que a recusa de *Uma Sesta Tropical* decorreria de uma decisão arbitrariamente sancionada, posto que a tela havia sido admitida após o escrutínio do júri – perspectiva compartilhada pelo jornal *Gazeta de Notícias* (EXPOSIÇÃO..., 1925a, p. 2; AS RECUSAS..., 1925, p. 9), corroborada pela crítica de Adalberto Mattos, e que certamente contribuiu para a condenação da atuação da comissão no caso, acusada de desvirtuar os “princípios ensinados pela justiça” (MATTOS, 1925b, p. 53).

Quando confrontada com a documentação do acervo do MNBA, entretanto, fica evidente tratar-se de uma afirmação no mínimo partidária diante dos fatos. Isso porque, independentemente da retificação de voto feita por João Timótheo (ACTA..., 1925) – que, ao que parece, de fato contribuiu para que a tela chegasse aos corredores da exposição¹³² –, a compreensão da comissão diretora do Salão amparou-se, desde o princípio, na primeira resolução do júri de pintura, datada de 23 de julho, e que determinou, por maioria de votos, a recusa de *Uma Sesta Tropical*. Por mais reveladora que essa constatação seja acerca dos possíveis equívocos formulados na argumentação da crítica, ela não impediu a reafirmação daquela interpretação sobre o episódio, que se tornou, no geral, um lugar-comum entre aqueles que se detiveram sobre o caso.

Outra importante questão que não deve escapar de vista, diz respeito ao conceito de amoralidade que, vale sublinhar, orbitou os olhares para a obra de Manoel Santiago desde o momento em que ela despontou nas páginas da imprensa, timidamente caracterizada como “um quadro curioso” (É OU NÃO..., 1925, p. 4). Nesse caso, tratar-se-ia de uma arguição sobre a tela que possui, efetivamente, o respaldo da documentação oficial. Ela aparece, de relance, na mesma declaração em que João Timótheo, após um novo exame da obra, assegura sua integridade do “ponto de vista artístico”, opondo-se à “inrepação de amoral” que, conforme

¹³² Fazemos esse apontamento com base nos comentários de Terra de Senna, apresentados anteriormente. Cf. SENNA, 1925c, p. 18.

permite entrever, foi-lhe anteriormente atribuída, e que alegava não ter fundamento (ACTA..., 1925).

Comprovado, portanto, que o entendimento sobre ausência de princípios morais em *Uma Sesta Tropical* pautou, num primeiro momento, a avaliação de alguns membros do júri, o mesmo não poderíamos afirmar quanto às noções mais contundentes dessa orientação para a recusa que transitaram na perspectiva da imprensa – e que não são sequer mencionadas na documentação encontrada. Elas aparecem na fala da crítica tencionadas pelo sentido do que é contrário aos princípios da decência e da moralidade, o “imoral” por excelência, e estão presentes na fala de Fléxa Ribeiro (1925, p. 3) quando este aponta a rejeição da obra por imoralidade, “como tema e como arranjo cênico”; na própria figuração da nudez na composição, segundo dá a entender Adalberto Mattos (1925b, p. 53); e mesmo na representação do nu infantil, como indicado pelo jornal *O Imparcial* (OS JUÍZES..., 1925, p. 2) e reiteradamente sublinhado pela *Gazeta de Notícias* (EXPOSIÇÃO..., 1925a, p. 2; AS RECUSAS..., 1925, p. 9).

Com relação a essa última justificativa para a censura da tela, outra colocação deve ser encaminhada, uma vez que, verdadeira ou não, a acusação da nudez da criança em *Uma Sesta Tropical* esteve intimamente relacionada à atuação de Rodolpho Amoêdo – embora cumpra ressaltar que, no decurso de nossa pesquisa, indícios que confirmem esse dado não foram localizados. No relato sobre o ocorrido publicado pela *Gazeta de Notícias* (EXPOSIÇÃO..., 1925a, p. 2), ainda que a oposição em relação à obra seja apresentada com a concordância de outro jurado, o professor Chambellad, é certamente na figura do autor de *Estudo de Mulher* (1884) que se concentraram as injúrias – a ponto de tornar a “antipatia do Sr. Amoêdo”, como vimos, um zombeteiro pretexto para a consagração do quadro contestado (AS RECUSAS..., 1925, p. 9).

Com efeito, a condenação do membro do júri pelo suposto protagonismo na determinação da recusa da tela transforma-se, de certa maneira, em consenso, prolongando-se pelos anos seguintes na mesma intensidade com que se converte em amparo ao vitimado pintor amazonense. Estes resquícios foram sintetizados na breve nota divulgada pelo jornal *Para Todos*, em 22 de agosto de 1925:

O Professor Amoedo, que já foi uma das expressões mais belas da pintura brasileira, anda aborrecido. Porque regressou, não quer que ninguém progrida. Gente nova não lhe merece simpatia se tem talento. Ele acha desaforo alheios quadros bons no tempo em que os seus quadros saem tão ruinzinhos... Protesta. Persegue os autores. 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 nisto: uma reclame estrondosa. O nome do jovem rival do neurastênico membro do júri espalhou-se, está querido de toda a gente de bom gosto e de bom senso (O PROFESSOR..., 1925, p. 20).

Retratado como um homem autoritário e até mesmo perseguidor de “gente nova”, essa enérgica recriminação com relação a Rodolpho Amoêdo não deve ser encarada como prerrogativa exclusiva da experiência santiagoana e de *Uma Sesta Tropical*.¹³³ Permitindo-nos um breve parêntese, lembramos que o professor da Escola acumulou, em sua biografia, uma série de desavenças que, conforme observou José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 26), renderam-lhe a “fama de homem ferino” e de difícil temperamento. Essa noção ajusta-se, por sinal, ao “estereótipo de representante da velha guarda retrógrada”, que acompanhou sua imagem (CARDOSO, 2008b, p. 110).

Assim, sendo Amoêdo frequentemente caracterizado entre seus contemporâneos como uma figura estagnada no meio artístico, é significativo, por exemplo, que aquele mesmo conjunto de painéis de danças do Theatro Municipal, jocosamente aludidos pelo jornal *Gazeta de Notícias* (AS RECUSAS..., 1925, p. 9), tenha sido elencado como amostra do declínio de seu autor também por Angyone Costa, no livro *A Inquietação das Abelhas* (COSTA, 1927, p. 13). Lembrado pelo crítico como parte do “grupo notável de pintores vivos da mais velha geração brasileira” na síntese apresentada na introdução do exemplar, o pintor acaba situado em um melancólico lugar da decadência (COSTA, 1927, p. 15).

3.3.2 Notações sobre a obra

O teor das manifestações da crítica observadas até aqui descobre certas estruturas argumentativas que, embora mediadas pelo franco interesse pela polêmica incitada e distantes, ao que parece, da concretude dos fatos, fornecem-nos instrumentos para a construção de margens referenciais sobre o entendimento que interpôs a relação entre *Uma Sesta Tropical* e seus contemporâneos.

Nesse cenário, um dado que não nos parece ocasional ou secundário refere-se ao fato de que os olhares lançados para a tela não se mostraram lá muito interessados por aprofundamentos ou mesmo especulações em torno do sentido imanente dessa inusitada composição. Entre as

¹³³ Recordamos, a título de exemplo, que, conforme abordado na seção anterior, o professor Amoêdo foi igualmente alvo de ataques por sua participação como membro do júri no Salão de 1924.

menções conhecidas, vimos que a obra cativou comentários *en passant* sobre sua brasilidade, alusões à sua suposta inspiração teosófica e, mais detidamente, à defesa de suas bases morais – perspectivas que se confundem, por sinal, às qualidades exaltadas na figura de seu criador, resguardado pelo temperamento, pelo compromisso com a arte nacional e, especialmente, por sua moral retilínea.

Esbarramos, portanto, em um argumento central, unanimemente compartilhado por aqueles que se posicionaram a favor da tela: *Uma Sesta Tropical* era uma obra de sadia constituição moral, vitimada pela tirânica decisão de figuras que ocupavam o meio institucional. Embora os documentos oficiais examinados não revelem, abertamente, os fundamentos que sensibilizaram parte do júri de pintura a classificar a amoralidade da tela – o que torna qualquer movimento reflexivo nessa orientação inevitavelmente especulativo –, considerando que a moral aparece como fator condicionante na trajetória da obra, seria o caso de indagarmos as razões que embasaram tão ávida defesa por parte da imprensa.¹³⁴ Afinal, o quadro de Manoel Santiago demandou uma segunda avaliação até mesmo de um membro do júri, que testemunhou a seu favor dias após sua primeira deliberação, no sentido contrário.

Ora ironizando a suposta recriminação do nu infantil ora acusando, sem grandes pormenores, a representação da nudez como inspiração para a imoralidade imputada, partindo dos parâmetros fornecidos pelos articulistas, em que medida esses argumentos se sustentam quando confrontados diretamente com o quadro *Uma Sesta Tropical*? Ou seja, como eles se comportam quando detidamente relacionados com a obra? Admitindo o quadro censurado como nosso principal referencial dentro de um repertório imagético que não deve ser negligenciado, nossa proposta parte, então, de um exame comparativo que subsidiará o reconhecimento de eventuais incoerências mediadas pelo discurso, além das possíveis orientações que inspiraram a censura empreendida. Esse movimento contribuirá, do mesmo modo, para que algumas peculiaridades da obra venham à superfície, aproximando-nos da atmosfera elaborada por Manoel Santiago em sua composição, um caminho que seguiremos com maior profundidade na última seção.

Novamente diante de *Uma Sesta Tropical*, atentemos, neste primeiro momento, para a personagem que ocupa horizontalmente o primeiro plano da composição, a única do conjunto que se encontra no presumido quintal que, de fato, entregou-se ao sono que se alonga após a

¹³⁴ Uma análise em torno do engajamento da crítica na defesa de Manoel Santiago, interessada, igualmente, nas narrativas que possivelmente fundamentaram a recusa do quadro *Uma Sesta Tropical* foi publicada nas atas do XIII Encontro de História da Arte da UNICAMP. Para mais informações, ver: BRANCATO; RODRIGUES, 2019.

refeição, fortalecendo a leitura da tela como a ambientação de um momento de sesta (Figura 37). Instigados pela imagem do menino de formas rechonchudas que aglutinou, de certa maneira, as atenções da imprensa ao tratar do quadro – destacando-se na fala da crítica justamente por ter, em tese, inflamado a desconfiança de Rodolpho Amoêdo –, refletimos sobre aquela “cândida figura de criança nua”, citando o *Gazeta de Notícias* (AS RECUSAS..., 1925, p. 9) e, com natural curiosidade, somos impelidos à pergunta: imoral por quê?

Figura 37 - *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe menino), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de Leilão Roberto Haddad (2018).

Parece-nos seguro afirmar que as escolhas de Manoel Santiago ao representar o rapaz adormecido nessa cena nos trópicos, não denotam qualquer intenção de afixar um sentido explicitamente provocador ou mesmo erótico na postura descrita. Entretanto, é também verdade que, sob o efeito entorpecente do sono, o corpo juvenil desacordado que contemplamos não oferece resistências ao olhar, permitindo-nos conhecê-lo em sua intimidade descoberta. Essa constatação, aliada à aparente imprecisão na caracterização da figura – que, como fizemos notar na seção anterior, sugere algum tipo de inquietação, algum tensionamento –, permite especular, por esse prisma, a possibilidade de que essas peculiaridades que percorrem a nudez infantil na composição tenham acentuado eventuais interpretações, compartilhadas entre membros do júri de pintura, sobre o lugar de fragilidade e talvez vulnerabilidade da criança retratada.

De todo modo, há de se considerar que a proposta de Manoel Santiago não se diferencia de uma abordagem há muito explorada por outros artistas, consagrada em obras cuja temática versa sobre o lazer a céu aberto, sobretudo em cenas de banho. As escolhas do pintor amazonense evidenciam, por certo, afinidades com composições como *Jeune homme nu couché sur l'herbe* ([entre 1869 e 1870]), de Frédéric Bazille (Figura 38) e *Desnudo en la playa de*

Portici (1874), de Mariano Fortuny (Figura 39), em que o corpo que deita sobre a praia contamina-se pelas tonalidades do entorno num movimento semelhante ao verificado em *Uma Sesta Tropical*.

Além disso, é possível citar *Jeune baigneur endormi* (1862), de Jean-Jacques Henner (Figura 40), no qual o diálogo entre as personagens torna-se mais pronunciado justamente pela postura que descobre sua genitália. Expondo ou não o sexo dessas crianças, ainda que essas imagens se distanciem da exata configuração inscrita por Manoel Santiago em seu nu infantil, elas igualmente revelam, a olhares alheios, corpos nus de meninos totalmente entregues ao sono que sucede um instante de desfrute em um dia quente ao ar livre.

Figura 38 - *Jeune homme nu couché sur l'herbe* (1869-70), de Frédéric Bazille



Fonte: Schulman (2022).

Figura 39 - *Desnudo en la playa de Portici* (1874), de Mariano Fortuny y Marsal



Fonte: Museo del Prado (2022).

Figura 40 - *Jeune baigneur endormi* (1862) de Jean-Jacques Henner



Fonte: Musée Unterlinden (2023)

De algum modo, é inegável que, à indagação quanto aos contornos imorais que supostamente fundamentaram a representação do nu infantil, acrescenta-se um outro questionamento. Afinal, quando atentamos para o teor da indignação da imprensa perante o afastamento de *Uma Sesta Tropical* do Salão sob aquela justificativa, somos, por consequência, levados a conjecturar sobre a atipicidade do fato no histórico da instituição. Com efeito, percepções nesse sentido atravessam os argumentos mobilizados tanto pela *Gazeta de Notícias*, que aponta que o pretexto para a recusa da tela foi prescrito “na falta de um meio mais comum” (AS RECUSAS..., 1925, p. 9) – insuflando a descrença na atuação do júri –, quanto pelas palavras de Adalberto Mattos (1925b, p. 53) que, partindo em defesa de Manoel Santiago, alegou ser “a primeira vez no Brasil, que um artista recebe[u] semelhante ultraje”.

Essa perspectiva compartilhada adquire delineamentos mais verossímeis a partir do trabalho desenvolvido pela pesquisadora Mirian Seraphim (2008), que interessada no quadro de Eliseu Visconti intitulado *No verão* ou *As duas irmãs* (1894), propõe, como uma das frentes de pesquisa, a análise de um diversificado levantamento iconográfico, que nos interessa especialmente por englobar a representação de adolescentes e crianças no contexto nacional.

Nos desdobramentos desse exame, a autora notabilizou o caso vivenciado por Manoel Santiago, observando que “um fato exemplar sobre a aceitação de nus adolescentes na sociedade brasileira do início do século XX foi o que ocorreu com ele por ocasião da EGBA de 1925” – prisma sob o qual se ampara para prosseguir em suas ponderações a respeito de *Uma Sesta Tropical* e *Flor do Igarapé*, esta compreendida como “um nu de menina” (SERAPHIM, 2008, p. 196, 197). Esses apontamentos, medulares para o exame aqui proposto, nos acompanharão nas linhas que seguem.

Detendo-se, a princípio, na recepção alcançada por *Flor do Igarapé* na revista *Ilustração Brasileira*, Mirian Seraphim acompanha a apreciação divulgada na edição do mês de agosto de 1925, atenta aos comentários dedicados à obra. De fato, o entusiasmo provocado pelo quadro estava estampado nas páginas do periódico e foi evidenciado pela autora tanto pela menção elogiosa feita por Adalberto Mattos, na matéria *Um Lar de Artistas*, sobre a qual aludimos, quanto por meio da seção *As nossas trichromias*, que selecionou *Flor do Igarapé* como uma das telas a ser reproduzida naquela edição.

Sobre um fragmento deste ensaio ressaltado pela autora, um ponto que nos interessa diz respeito à postura assumida pelo editorial anônimo, que insufla a proteção da tela contra eventuais difamações – insinuação que não escapa à atenção de Seraphim (2008, p. 197), a qual, inclusive, adverte sobre “uma intenção de combater alguma crítica negativa ao pintor”. Nesse aspecto, *Flor do Igarapé* foi apresentada como fruto “do sentimento aprimorado adquirido

longe dos grupinhos maldizentes” e que, “não obstante a simplicidade encantadora que a envolve, é possuidora de qualidades suficientes para resistir a confrontos atrevidos” (AS NOSSAS..., 1925b, p. 65).

Obviamente, chama atenção que esses elementos tenham sido elencados pelo editorial como referência a uma obra que, como sabemos, poderia ser avistada naquele exato mês de agosto entre as paredes da ENBA, exposta na coleção apresentada pelo Salão oficial, ao passo que o mesmo evento, por outro lado, recusava *Uma Sesta Tropical*, amparado pelo juízo sobre sua amoralidade. Centrando-nos na figura do menino nu que, hipoteticamente, despertou essa acusação, gostaríamos de retomar alguns pontos da comparação entre essa tela e *Flor do Igarapé* (Figura 41), iniciada em nossa segunda seção. Nesse movimento, incluímos o olhar lançado por Mirian Seraphim que, perspicazmente sublinha, em seu trabalho, as correspondências na postura de ambos os corpos, à exceção do “braço esquerdo levantado acima da cabeça” da jovem – postura na qual “a única perna levantada expõe ainda mais o sexo das crianças” (SERAPHIM, 2008, p. 200).

Figura 41 - *Flor do Igarapé* (1925), de Manoel Santiago



Fonte: Silva Neto; Figueiredo (2012).

Das paridades que aproximam essas duas personagens adormecidas¹³⁵, poderíamos

¹³⁵ Vale apontar que, em *Flor do Igarapé*, esse estado de adormecimento revela-se de modo ambíguo. Esse dado foi notado por Brenda Martins em seu trabalho, no qual ressalta que “a posição de sua perna

incluir que ambas foram ambientadas em um meio externo, embora *Uma Sesta Tropical* localize o rapaz na intimidade da esfera doméstica, enquanto que, em *Flor do Igarapé*, o nu aflora nos recônditos da floresta, acariciado pelas margens do igarapé, onde, ao fundo, uma figura direcionando um pequeno barco é avistada ao partir. Tratando-se, evidentemente, de corpos juvenis, cumpre apontar igualmente os sutis contrastes que os diferenciam. Se a condição infantil do menino não impõe incertezas ao observador, no caso da jovem, deparamo-nos com a dubiedade de um corpo adolescente, em pleno estágio de formação, em que a ausência de pelos na genitália aparente contrapõe-se aos seios, que ensaiam um acanhado desabrochar. Além disso, contrastando esse corpo à rigidez verificada na postura do menino – sugestionada pelo punho cerrado e a tensão observada na parte superior de sua anatomia –, são essas tímidas diferenças entre as figuras que, aparentemente, norteiam as escolhas de Manoel Santiago. Ao levantar o braço da jovem na relva, o pintor alonga suas formas, relaxando-a e conferindo-lhe uma eroticidade latente que, conforme defendemos, não se reflete de maneira explícita no corpo da criança.

Independentemente da inegável sensualidade inscrita na jovem figura, o caso é que *Flor do Igarapé* não parece ter despertado sólidas controvérsias entre seus contemporâneos. Aceita logo de início pelo júri de pintura, a obra de Manoel Santiago, como vimos, ocupou um lugar de destaque em uma das revistas mais célebres de sua época, na qual, ao que parece, foi reproduzida – tendência também observada em outros periódicos, como a revista *Fon Fon* (O SALÃO, 1925, p. 48), *Para Todos* (FLÔR..., 1925, p. 63), *Beira-Mar* (O SALÃO..., 1925c, p. 1) e a *Revista da Semana* (O SALÃO..., 1925b, p. 22), apenas para citar alguns exemplos.

Cativando as atenções da imprensa, *Flor do Igarapé* também foi aquela que mais atraiu comentários da crítica de arte dentre o conjunto exposto por seu autor no Salão, assimilada, como bem balizou Mirian Seraphim (2008, p. 200), sob a roupagem de “uma fuga da realidade, para um mundo encantado”, um universo em que “é permitido admirar-se [...] o corpo nu e totalmente desprotegido de uma menina [...] à mercê inclusive, do barqueiro que aparece ao fundo”.¹³⁶ Igualmente notáveis são percepções posteriores, como a de Mário Linhares (1926,

parece um tanto desconfortável para adormecer, e o rubor no seu rosto e lábios poderiam indicar uma aproximação desta obra à iconografia de banhistas que aproveitam o torpor, as carícias do sol, o vento na pele”, algo mais próximo à “sensação de prazer” do que ao sono, propriamente (MARTINS, 2019, p. 143, 144).

¹³⁶ A autora parte do editorial publicado em *As nossas trichromias*, em 1926, ao qual retornaremos adiante por tratar-se da seção que escolheu *Uma Sesta Tropical* entre as obras a serem reproduzidas. No ensaio, diversas apreciações de articulistas foram mobilizadas sobre a tela *Flor do Igarapé*. Cf. AS NOSSAS..., 1926, p. 64. Figuras como João Luso (1925 apud LINHARES, 1926, p. 35), que colocou a tela “entre as mais belas coisas” do Salão, uma “figura que traduz a beleza fresca”, em que Santiago

p. 16), que, com os dois pés no chão, mas andando por terrenos mais longínquos, observou na representação “uma graciosa rapariga nua”, avistada em um momento de deleite às margens da floresta e ostentando “a frescura matinal de sua adolescência”.

Tratando-se, portanto, de uma tela bem acolhida pelo ambiente artístico, não há como evitar certo estranhamento diante do teor de tutela manifestado pela publicação d’*As nossas trichromias* com relação ao quadro de Manoel Santiago. Afinal, na esteira dos lauréis que *Flor do Igarapé* garantia para seu autor, em 1925, inclui-se a tão ambicionada conquista da Pequena Medalha de Prata do Salão¹³⁷, o que torna difícil imaginar que qualquer manifestação de peso tenha sido imposta a esse nu juvenil, da mesma maneira que nenhuma mobilização semelhante acompanhou, até onde sabemos, as telas *Tapiina do Amazonas* (Figura 29) e *Nu* (Figura 31) – composições protagonizadas, do mesmo modo, pela nudez pubescente. Isto posto, na impossibilidade de confirmarmos a natureza da alegação, gostaríamos de aventar a hipótese de que a defesa previamente decretada à *Flor do Igarapé* respondia, mais explicitamente, à acusação infligida à *Uma Sesta Tropical* que, por sua vez, foi retomada pela revista na edição seguinte, por meio da fervorosa defesa de Adalberto Mattos (1925b, p. 53).

De volta à demarcação afixada por parte da crítica sobre a obra recusada, cumpre observar que a pesquisa empreendida não localizou casos semelhantes envolvendo a recusa de obras enviadas à ENBA pela recriminação da nudez de corpos infantis, sendo estes igualmente ausentes entre a bibliografia examinada. Assim, na aparente falta de novos referenciais para nossa análise, propomos, então, a fim de estabelecermos paralelos com *Uma Sesta Tropical*, um olhar sobre obras que foram admitidas no seio da instituição, nas quais o flerte com essa temática é evidente. Nessas configurações, o caso do pintor Eliseu Visconti torna-se, no mínimo, emblemático pelo trato com o tema, e é exatamente por essa razão que nos deteremos sobre alguns de seus quadros.

Discorrendo sobre o nu na obra do pintor, Jorge Coli (2012, p. 46) chama atenção para duas vertentes que se fazem manifestas em seus trabalhos: “a sensual e a espiritual”, que convergiriam na “síntese altamente pessoal” de suas representações. A primeira delas estaria fortemente atrelada aos exemplares realizados por Visconti no início de sua carreira. Trata-se de desdobramentos de seu período de formação que “mostram adolescentes que mal iniciaram as metamorfoses do corpo” – um assunto frequente em sua época, resguardado por uma

exteriorizava um “lindo sonho”; e Julio Medeiros (1925, p. 7), que a interpretou como fruto de “um puro idealismo”, colhido por seu autor no “país das quimeras e do sonho”.

¹³⁷ Cumpre ressaltar, uma vez mais, que a premiação conferida a Manoel Santiago surge, na documentação, com as “restrições” de Rodolpho Amoêdo, registradas pelo parecer do júri de pintura. Cf. CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES, 1925c, p. 58 verso.

concepção de “inocência infantil” que, como também observa o autor, hoje não está isenta de suspeitas (COLI, 2012, p. 44, 46). Nus em que, assim como “naqueles em que modelos adultos se abandonam com preguiça”, “a sensualidade é imediata, carnal e forte”, algo que poderia ser encontrado em telas como *As duas irmãs* (COLI, 2012, p. 44, 46). A segunda vertente, por outro lado, verificar-se-ia em obras como *Sonho Místico* (1897) (Fig. ci-29), *São Sebastião* (1898)¹³⁸, *Gioventù* (1898) e *Oréadas* (1899), inspiradas por uma “graça ascética”, segundo Coli (2012, p. 44), e que permitiriam “ascender à ordem de um mundo superior”.

Figura 42 - *Gioventù* (1898), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti (2022a).

Figura 43 - *Oréadas* (1899), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti (2022b).

A respeito das obras citadas, estender-nos-emos sobre aquelas em que o nu infantil se faz declarado, o que nos leva, mais acertadamente, à *Gioventù* (Figura 42), *Oréadas* (Figura 43) e *As duas irmãs* (Figura 44). De início, vejamos a jovem figura de olhos escuros e hipnotizantes, que, no relato romanceado por Chermont de Britto (1980, p. 57), provocara

¹³⁸ Eliseu Visconti. *São Sebastião*, 1898, Óleo sobre tela, 218,8 x 133,9 cm. Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro, RJ.

explosões de entusiasmo em Manoel Santiago – o qual, visitando pela primeira vez os salões da Escola, teria se deslumbrado diante de sua “casta beleza”.¹³⁹

Em *Gioventù*, somos introduzidos à enigmática personagem de Visconti que, centralizada no retrato, é-nos apresentada sentada, nua, embora parcialmente envolvida por um véu translúcido. Ela está ladeada por pombas brancas, enfileiradas, que se multiplicam em diagonal, separando-a da paisagem que se aprofunda em segundo plano. A brancura de sua pele é acentuada pelo entorno, contrastando também aos lábios vermelhos, finamente delineados, às bochechas rosadas e às mãos, que destoam das outras partes de seu corpo. Nos pequenos seios aparentes e braços franzinos inscreve-se o corpo da menina que, abstraída em suas próprias observações, não transparece qualquer desconforto por encontrar-se nua.

Em seus mais de cem anos, muito foi dito sobre a figura que se conserva tão jovem na paleta de Eliseu Visconti. E dos olhares fecundos que se interessaram pelas minúcias da obra, poderíamos sinalar, como consenso, que *Gioventù* apontaria para uma representação alegórica da juventude, a encarnação da “ingenuidade da criança imbricada a beleza virginal [...]”, como definiu Fabíola Cristina Alves (2019, p. 94). Embebida pelas aspirações simbólicas, essa obra revela-se ao observador por meio de uma linguagem codificada, hermética, e que, segundo Rafael Cardoso (2008b, p. 127, 128), traduzir-se-ia como a representação de “uma outra ordem, a das imagens mentais” – um tema caro à nossa pesquisa, que será retomado na seção seguinte pelas possíveis afinidades que apresenta com relação a *Uma Sesta Tropical*.

Assim como *Gioventù*, também *Oréadas* permite entrever cenas de um mundo que não é o nosso e que parece se tornar visível apenas quando espiamos por um sibilino buraco de fechadura. Então, o que vemos? Um bosque enevoadado, similar à paisagem anterior, onde reúnem-se sete figuras que, como em um cortejo, dançam e tocam instrumentos, igualmente rodeadas por pombas brancas. Somos notados por algumas personagens, as oréadas, ninfas que habitam as montanhas e que, como jovens aparições nuas (ou parcialmente cobertas), seguem sua marcha melodiosa, acompanhadas pela figura delgada de um adolescente, que também está nu.¹⁴⁰

¹³⁹ Evidentemente, trata-se de um relato fictício. Segundo a informação disponibilizada pelo Projeto Eliseu Visconti, *Gioventù* foi doada ao MNBA em janeiro de 1941. Para mais informações, ver: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p327/>

¹⁴⁰ Digno de nota é o dado apontado por Mirian Seraphim (2008, p. 132, 133) de que o jovem em questão representa um lugar de exceção na obra de Eliseu Visconti: *Oréadas* e *São Sebastião* seriam as duas únicas pinturas do autor encontradas, “fora dos compromissos de estudante”, “nas quais aparece a figura masculina nua” (SERAPHIM, 2008, p. 126). Nesse aspecto, *Gioventù* compartilha também esse espaço, visto que se trata igualmente de uma cena que se diferencia do seu contexto por ambientar um corpo nu ao ar livre – o que, de acordo com Seraphim, não era muito comum à época.

Esbarramos, aqui, em um ponto relevante para nossa análise: a nudez do rapaz. Afinal, ela o aproxima, de maneira mais imediata, ao tema tão visado na obra de Manoel Santiago. Os dois estão inseridos em contextos distintos, entretanto: quando comparado ao menino despido em *Uma Sesta Tropical*, o desenvolvimento da personagem viscontiano diferencia-se pela idade mais avançada, ao mesmo tempo em que, no impulso enérgico da dança que acentua suas formas nuas, o sexo conserva-se encoberto por um fino tecido esvoaçante. Isso não ocorre no outro caso, em que nem mesmo a folhagem da vegetação ao redor do grupo representado na cena de sesta transforma-se em recurso para resguardar a genitália do menino.

Partilhando trajetórias afins, cumpre notar que *Gioventù* e *Oréadas* figuraram na Exposição Universal de Paris, em 1900, na qual conquistaram para seu autor a Medalha de Prata. Depois de expostas também na EGBA, em 1902, *Oréadas* tornou-se parte do acervo da Pinacoteca da ENBA, no ano seguinte, e *Gioventù* foi incorporada a uma coleção privada, sendo posteriormente doada ao MNBA, em 1941.¹⁴¹

Ainda que esta última obra tenha suscitado alguma inquietação em sua época, como atenta Rafael Cardoso (2008b, p. 129), a sombra de interpretações que atribuísem à *Gioventù* e *Oréadas* qualquer desvio de moral aparentemente não se estendeu. Desdobrando-se sobre a fortuna crítica dos nus de Visconti, Mirian Seraphim (2008, p. 126) aponta que, em *Oréadas*, “apesar de destacar-se em primeiro plano, o único varão é quase ignorado nas descrições e comentários dessa composição”. Já em *Gioventù*, salvo uma exceção em que a sedução despertada pela misteriosa figura foi mencionada pela crítica, são adjetivos como “ingênua, quieta, serena, poética” que “serão tantas vezes repetidos” (SERAPHIM, 2008, p. 41).

Mais próximo às aparências de uma atmosfera tangível, por assim dizer, ao encontro para o desfrute da sesta à sombra fresca em uma tarde quente nos trópicos, está o quadro *No verão* ou *As duas irmãs* (Figura 44). Dentro de um cômodo que não nos é dado a conhecer, observamos, parcialmente, uma cama, na qual se encontram duas meninas deitadas, de bruços. Uma delas, a que está ao lado da parede e que suspende o braço direito sobre o parapeito do leito, dorme profundamente. Ao mesmo tempo, a outra, desperta, fita-nos com um olhar talvez intrigado, emoldurado pelas marcas do cansaço que denotam a face de alguém que acaba de despertar, surpreendido, ou que está a ponto de entregar-se ao sono.

¹⁴¹ Essas informações estão disponíveis em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p327/>

Figura 44 - *No verão* ou *As duas irmãs* (1894), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti (2022c).

Arranjadas em uma apurada composição, o tom de suas peles contrasta à brancura acinzentada dos lençóis, pronunciando a nudez da segunda personagem que, encoberta pela estrutura de ferro da cama, não se coloca à disposição do olhar, embora esteja, como assinalou Jorge Coli (2012, p. 46), “poderosamente sugerida”.¹⁴² Na precisa descrição de Ana Maria Tavares Cavalcanti,

A cena, de uma candura e pureza infantis, exala ao mesmo tempo uma sensualidade inesperada, criada pelo encontro do olhar da menina que acorda com o do espectador. Temos a impressão de ter cruzado um limite proibido e invadido sua intimidade, como se, ao abrir uma porta ao acaso, tivéssemos surpreendido essa cena que não nos era destinada [...] (CAVALCANTI, 1999, p. 210, 211, tradução nossa).¹⁴³

Constatado, por meio da análise de Mirian Seraphim, que “a cena de *No verão* não é totalmente ingênua ou isenta de sensualidade”, uma percepção decerto sintomática a respeito das considerações da crítica sobre as meninas nuas representadas por Visconti foi apresentada

¹⁴² Gostaríamos de ressaltar que as especificidades que estruturam essa complexa composição, aqui comentadas superficialmente, devem-se às contribuições dos autores Ana Maria Tavares Cavalcanti (1999), Mirian Seraphim (2008) e Jorge Coli (2012).

¹⁴³ No original: “*La scene, d’une candeur et d’une pureté enfantines, exhale en même temps une sensualité inattendue créée par la rencontre du regard de la fille qui se réveille avec celui du spectateur. On a l’impression d’avoir franchi un seuil interdit et envahi leur intimité, comme si, en ouvrant une porte au hasard, on avait surpris cette scène qui ne nous était pas destinée*” (CAVALCANTI, 1999, p. 210-211).

pela autora. Ela afirma que, a despeito da pureza e inocência frequentemente ressaltadas a respeito dessas obras – como vimos em *Gioventù*, por exemplo –, essas colocações, ainda assim, “apontavam seu aspecto indubitavelmente erótico”, uma vez que essas figuras possuem, “como característica comum, certa passividade e docilidade que as torna virtualmente vulneráveis” (SERAPHIM, 2008, p. 239-241).

No caso específico de *No verão*, mesmo este incomum flagrante, no qual “o sensualismo aflora com maior frequência” na fala daqueles que discorreram sobre a tela, o fato é que a obra “foi aceita nos dois salões oficiais dos quais participou já no ano de sua criação, 1894 – em Paris e no Rio de Janeiro –, e imediatamente incorporada ao acervo da Pinacoteca da ENBA”. Assim, a tela não precisou “esperar por anos a fio, empoeirada e amontoada no ateliê do artista, como tantas outras, até receber o destaque merecido, à disposição da apreciação pública” (SERAPHIM, 2008, p. 63, 1, 5).

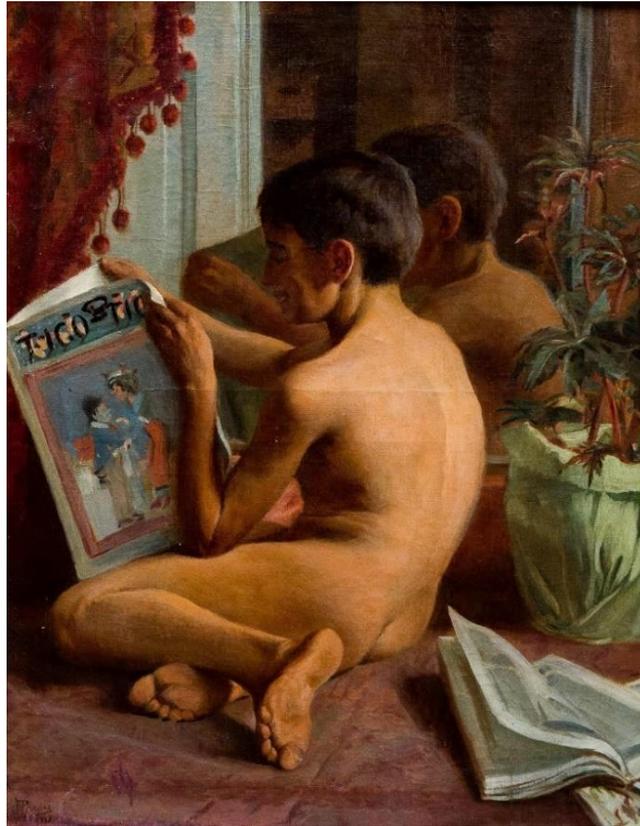
Permitindo-nos uma abordagem mais objetiva sobre o fato, enfatizamos a importante constatação que, em 2002, despertou as ponderações de Seraphim, isto é, que não obstante a ousadia reconhecida em *No verão*, este quadro:

[...] Não sofreu nenhum tipo de represália ou censura, como aconteceu a uma pintura de Manoel Santiago (1897-1987), discípulo de Visconti, chamada *Sesta Tropical*, que foi excluída do Salão de 1925, acusada de ser uma obra imoral. Esta pintura, que representa *um nu infantil ao lado de dois nus femininos e mais dois personagens vestidos*, foi primeiramente aceita e depois rejeitada. No mesmo salão, porém, de autoria do mesmo pintor, figurou *Flor de Igarapé*, um nu adolescente numa pose que expressa total entrega (SERAPHIM, 2002, p. [13, 14]), grifo nosso).¹⁴⁴

Outro exemplo de nu infantil que transitou pela instituição oficial e que nos possibilita paralelos mais estreitos com *Uma Sesta Tropical* é a obra *Chiquinho do Tico-Tico* (1915), de Maria Pardos, que hoje faz parte da coleção do Museu Mariano Procópio (MMP), em Juiz de Fora.

¹⁴⁴ Cumpre assinalar que a perspectiva sobre a qual parte a autora quanto a admissão do quadro *Uma Sesta Tropical* parece decorrer de uma leitura sobre o episódio que perdurou na fala da crítica ao longo dos anos, como fizemos notar, e que, no caso em questão, deve às impressões publicadas por Adalberto Mattos na revista *Ilustração Brasileira*, em setembro de 1925, citada por Mirian Seraphim como referência.

Figura 45 - *Chiquinho do Tico-Tico* (1915), de Maria Pardos



Fonte: Fasolato (2014, p. 136).

Nessa obra, a pintora convida-nos à intimidade de um aposento, onde encontramos um jovem nu, displicentemente sentado sobre o chão, permitindo-nos conhecer apenas a parte posterior de seu corpo. Este, voltado para o interior da tela, duplica-se enquanto imagem ao se refletir em um espelho ao fundo, conduzindo nosso olhar ao alvo de suas atenções pueris, motivo do divertimento que transparece em sua face: a revista *Tico-Tico*. Assim, somos guiados pelo recurso visual utilizado por Pardos, que “aguça a curiosidade do observador” quanto ao conteúdo da revista e mantém, ao mesmo tempo, esse “mundo particular das crianças” à distância dos olhares alheios, conforme sublinhou Valéria Fasolato (2014, p. 157, 158), estudiosa da obra da artista.

Desse modo, somos apresentados à figura de Chiquinho, absorvido pela leitura do Almanaque que, como aponta Fasolato (2014, p. 137), em 1915 comemorava dez anos de existência. Sem dúvida, é o olhar da pesquisadora que nos aprofunda nas particularidades da tela e que, atento aos artifícios da composição, nota a atração que o arranjo entre os elementos em cena mobiliza para o corpo pré-adolescente centralizado na pintura: “uma academia, um nu infantil, e, ao mesmo tempo, uma cena de gênero. Uma travessura de criança” (FASOLATO, 2014, p. 137).

Embora tenhamos assinalado a representação da nudez de jovens rapazes, verificada em *Chiquinho do Tico-Tico* e *Uma Sesta Tropical*, como pontos que aproximam esses quadros, convém também apontar os contrastes que os distanciam, tornando-os, na verdade, muito diferentes entre si. Poderíamos começar indicando o dado mais evidente, determinado pelo sexo das figuras, que se faz aparente na tela de Manoel Santiago, enquanto, na proposta de Maria Pardos, mantém-se velado. Além disso, como fizemos notar, a nudez de Chiquinho conserva-se à distância, guardada em “uma situação real da intimidade de uma criança”, de acordo com Fasolato (2014, p. 140).

A pesquisadora destaca, inclusive, elementos como “uma porta branca fechada” e a “cortina que a esconde” (FASOLATO, 2014, p. 160), que não compõem a cena santiagana – um meio doméstico, de fato, mas ambientado ao ar livre e bem distante do que poderíamos identificar como um espaço de privacidade. Por fim, a postura um tanto rígida do menino adormecido no quintal decerto se opõe ao relaxamento notado na representação de Chiquinho. Esta, compreendida como uma “academia transformada em cena de gênero”, revela as escolhas da pintora por apresentar uma forma em desalinho, um corpo plenamente descontraído (FASOLATO, 2014, p. 26, 148).

Partindo desse último ponto, ou seja, o entendimento de que a tela de Maria Pardos desdobraria de um estudo de academia, um breve parêntese torna-se necessário, pois, ao acompanharmos o caminho trilhado por Fasolato no processo de compreensão da obra, observamos um importante ponto de sua reflexão, que considera a análise de outros exercícios acadêmicos que hoje pertencem ao acervo do MDJVI e que incluem representações de crianças (FASOLATO, 2014, p. 146) – um movimento que atravessa, da mesma forma, a proposta de Mirian Seraphim (2008, p. 126, 195).

Tratando-se de um tema que, para nós, não poderia passar despercebido, um breve retorno à pesquisa de Ivan Coelho de Sá (2004) faz-se imprescindível. Afinal, ao advertir sobre a centralidade do estudo da figura humana para a formação acadêmica em pintura, o autor observa que, com a transição para uma apreensão mais “realista” do modelo, fortalecida desde fins do século XIX e que não mais visava sua idealização, “modelos masculinos, jovens, na idade da plenitude, utilizados largamente na metodologia clássica, passam a ser suplantados por modelos femininos, meninos e adolescentes”. Nessas figurações, o nu é apresentado “sem reservas” ou “parcialmente velado” (SÁ, 2004, p. 597, 598).

Esses novos parâmetros, consolidados no período de formação de Manoel Santiago, verificam-se em academias como *Nu de menino* (1889), de Baptista da Costa (Figura 46), *Nu feminino* (entre 1890 e 1891?), de Oscar Pereira da Silva (Figura 47) e *Menino* (1925), de

Alfredo Galvão (Figura 48), exemplos que selecionamos para este trabalho a partir dos três autores citados.¹⁴⁵

Figura 46 - *Nu de menino* (1889), de Baptista da Costa



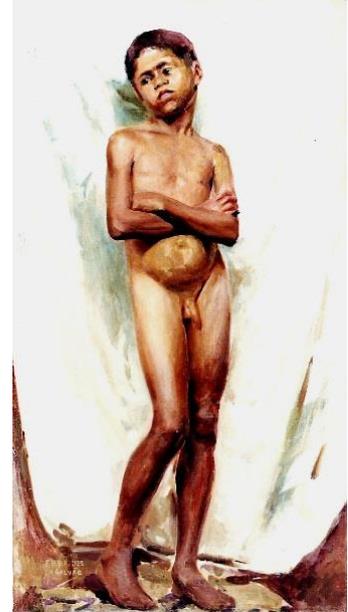
Fonte: Sá (2009).

Figura 47 - *Nu feminino* ([entre 1890 e 1891?]), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Queiroz (2011).

Figura 48 - *Menino* (1925), de Alfredo Galvão



Fonte: Sá (2009).

Nesses estudos, de fato observamos uma certa “naturalidade” na postura das crianças retratadas, aspecto que se preserva, em igual medida, nas expressões enfatiadas desses jovens modelos, submetidos a um longo instante de monotonia – característica que nos parece especialmente demonstrada em *Menino*, no qual Galvão captura o autêntico desconforto do rapaz, único do conjunto que se encontra completamente nu aos nossos olhos. No geral, esses trabalhos provêm de um olhar pouco preocupado em investir nesses corpos narrativas mais complexas ou ambientá-los em um meio mais dinâmico – intenções que, naturalmente, distanciá-los-iam da personagem idealizada por Manoel Santiago, a qual um tanto teatralmente deita sobre o chão, compondo a inusitada cena de sesta.¹⁴⁶

De volta à obra *Chiquinho do Tico-Tico*, um segundo aspecto enfatizado por Fasolato sobre a nudez do rapaz, retratada por Maria Pardos, diz respeito à sua compreensão da personagem como uma representação negociada, isto é, “uma ousadia travestida, um ‘nu

¹⁴⁵ Ver: FASOLATO, 2014, p. 146; SERAPHIM, 2008, p. 195; SÁ, 2004, p. 592-604.

¹⁴⁶ Por outro lado, um exemplo de estudo acadêmico próximo ao nu alongado descrito por Manoel Santiago e que nos remete a certa “naturalidade” da pose verifica-se na obra *Un estudio* (1894), de Isidoro Garmelo Fillol (Fig. ci-31).

infantil’, permitido para as mulheres, já que desempenhavam o papel de mães, que ofereciam cuidados aos filhos. Um nu comedido, contendo um jogo de vela e revela, perfil e não frontal”, que apontaria, como demonstra a pesquisadora, a “questão da prática dos nus pelas mulheres artistas” (FASOLATO, 2014, p. 166).

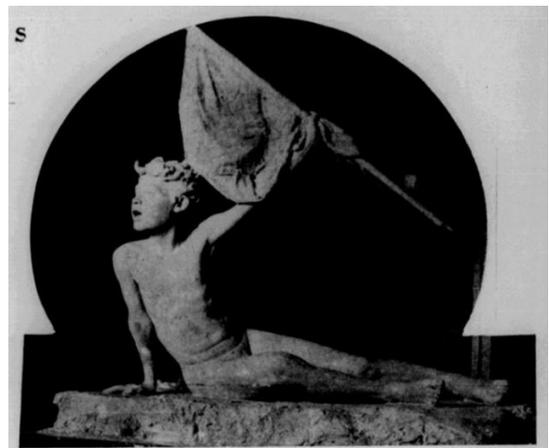
Essas configurações, detidamente analisadas por Valéria Fasolato, interessam em especial à nossa pesquisa por evidenciar, por meio do exame de uma experiência individual inserida em um contexto marcado pelas diferenciações entre gêneros, as estratégias elaboradas pela pintora para distanciar de sua obra qualquer concepção de imoralidade. Seguramente, essas são algumas das bases que propiciaram a plena aceitação do quadro no meio expositivo. Assim, *Chiquinho do Tico-Tico* figurou na Exposição Geral no ano de sua criação, integrando também a exposição organizada pela Galeria Jorge no ano seguinte, sendo posteriormente doada pela autora ao MMP (FASOLATO, 2014, p. 138).

Estendendo-nos um pouco mais sobre a representação do nu infantil e seus contornos quando sancionado pela oficialidade no contexto nacional, gostaríamos de incluir em nosso campo de referências alguns novos exemplos que dialogam diretamente com o elemento mais notabilizado a respeito de *Uma Sesta Tropical*: a nudez de um menino. Referimo-nos às obras *Remorso* (1899), de Correia Lima (Figura 49), *Excelsior!*, de Benevenuto Berna (1865-1940) (Figura 50), *Santo Estevão* (1879), de Rodolpho Bernardelli (Figura 51) e *A dança* ou *Menino dançando*, de Giuseppe Renda (1859-1939) (Figura 52 e 53) – alguns dos quais conhecemos a partir de reproduções que circularam em periódicos da década de 1920. No geral, trata-se de trabalhos escultóricos que integravam a coleção da Pinacoteca da Escola e que compartilham como principal característica o protagonismo infantil, representado por corpos de crianças parcial ou completamente nus, embora, nesses casos, a genitália não seja mais do que sugerida.

Figura 49 - *Remorso* (1899), de Correia Lima Figura 50 - *Excelsior!*, de Benevenuto Berna



Fonte: Valle (2023).



Fonte: De Bellas... (1927, p. 37).

Figura 51 - *Santo Estevão* (1879), de Rodolpho Bernardelli



Fonte: Enciclopédia... (2022).

Figura 52 - *A dança* ou *Menino dançando*,
de Giuseppe Renda



Fonte: Google Arts & Culture (2023a).

Figura 53 - *A dança* ou *Menino dançando*,
de Giuseppe Renda



Fonte: Google Arts & Culture (2023b).

No conjunto selecionado, encontramos obras que foram incorporadas à instituição das maneiras mais distintas. Algumas foram premiadas, como é o caso de *Remorso* – uma comovente cena, preñe de expressividade na feição e postura da criança nua que senta sobre uma rocha, portando apenas um chapéu. Esta figura, conforme conta Adalberto Mattos (1922a, p. 15), arrepende-se por ter atingido mortalmente uma pomba-rola, deixada aos seus pés, e infelizmente não identificada na reprodução que dispomos – obra cuja estátua em gesso garantiu o Prêmio de Viagem da Exposição Geral de 1899 para seu autor (LEVY, 2003, v. II, p. 111).

O mesmo sucedeu, aparentemente, com *Excelsior!*, que conquistou a Medalha de Ouro para Berna no Salão e que, com base no relato do mesmo crítico, conservava-se mutilada nos domínios da Escola, em 1922, faltando-lhe um pé e um dos braços (MATTOS, 1922b, p. 22).¹⁴⁷ Felizmente, uma reprodução veiculada pela *Para Todos*, em 1927, permite-nos conhecer frontalmente a escultura, na qual identificamos um rapaz, ao que parece, completamente nu, e que, com as pernas estendidas sobre o chão – postura que o aproxima àquela do menino em *Uma Sesta Tropical* –, conserva fervoroso ânimo em erguer sua bandeira com uma das mãos. Com base no catálogo da Exposição Geral de 1890, sabemos que *Excelsior!* inspirou-se no poema homônimo de Henry Longfellow, publicado em 1841, e homenageava seu protagonista (LEVY, 2003, v. II, p. 15).¹⁴⁸

Santo Estevão, outro nu alongado sobre o chão, foi enviado à AIBA, por Bernardelli, como uma de suas obrigações de pensionista. Apesar de ter despertado alguma controvérsia pelo realismo de sua expressão, como demonstra a reação da Congregação da Academia no parecer registrado sobre a escultura (SILVA, 2021, p. 124), tornou-se uma obra célebre na trajetória do artista. Ela foi apresentada na Exposição Geral de 1884, sob a seguinte identificação: *o protomártir Santo Estevão apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33* (LEVY, 2003, v. I, p. 358). Entre a abnegação esculpida nesse corpo santo, entrevê-se, ao mesmo tempo, a sensualidade das formas curvilíneas, a partir das quais reconhecemos a dualidade comentada por Maria do Carmo Couto da Silva (2018, p. 1025), que afirma tratar-se de uma “representação nada convencional para o santo”, uma obra “permeada de ambiguidade e marcada por certo erotismo”.¹⁴⁹

Finalmente, sobre os bronzes de Giuseppe Renda, sabemos que ambos figuraram na Exposição Geral de 1908 (LEVY, 2003, v. II, p. 274), chegando ao nosso conhecimento enquanto imagem por meio de uma publicação da revista *Ilustração Brasileira* (A DANSA, 1921, p. 38), na qual foram identificados como parte da coleção da Pinacoteca. Nessas

¹⁴⁷ Adalberto Mattos informa, em seu ensaio, que essa obra foi premiada em 1889, dado que aponta um possível equívoco do crítico, uma vez que a pesquisa empreendida nos catálogos da exposição organizada por Maciel Levy mostra que *Excelsior!* foi apresentada por Berna no ano seguinte, em 1890. Cf. LEVY, 2003, v. II, p. 15.

¹⁴⁸ O poema narra a breve trajetória de um jovem que, carregando fervorosamente sua bandeira com a inscrição “Excelsior”, atravessa uma aldeia ao entardecer. Ignorando as orientações dos moradores da vila quanto aos perigos que uma pretendida escalada na montanha próxima reservava, o rapaz prosseguiu, sendo, posteriormente, encontrado sem vida, enterrado sob a neve. Ele conservava, entretanto, a energia com a qual empunhava sua bandeira, que lhe inspirou a constante busca por elevação.

¹⁴⁹ O erotismo referenciado faz-se especialmente evidente nas fotografias compartilhadas pelo link a seguir: <http://moyarte.com.br/historia-da-arte/rodolfo-bernardelli-santo-estevao.html>

esculturas, dois meninos equilibram-se entre o expansivo movimento incitado pelo êxtase da dança: um deles, com alguma naturalidade, lança-se para frente, enquanto que o outro, prestes a dar continuidade ao ritmo musical, impulsiona dois címbalos com as mãos. Os meninos são os únicos do conjunto de obras que não estão, de fato, nus, visto que possuem um sutil adereço apoiado na cintura, velando-lhes a genitália que, ainda assim, faz-se pronunciada.

Escapando ligeiramente ao recorte que propomos, ou seja, a seleção de obras que transitaram pelos corredores da ENBA, não poderíamos deixar de fazer alusão a outro universo coexistente. Este também compreende a representação da nudez infantil, velada ou não, de crianças e adolescentes, mas em obras que foram destinadas a outros circuitos, incluindo a esfera privada, sem que acusações de imoralidade tenham maculado a trajetória de seus autores, como aconteceu com Manoel Santiago.¹⁵⁰

Nessa vertente, um exemplo particularmente interessante para nossa análise verifica-se no quadro *Nu de menina* (Figura 54), executado pelos pincéis de Rodolpho Amoêdo – notadamente o suposto algoz do pintor amazonense que, *segundo diziam*, ofendeu-se com a imagem da criança nua em *Uma Sesta Tropical*. A obra, reproduzida no catálogo da *Exposição Rodolpho Amoêdo* (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1957, p. 32), comemorativa do centenário de seu nascimento, foi identificada como parte da coleção Djalma Ribeiro Lessa, sem que maiores informações quanto à sua datação e circulação fossem disponibilizadas.

Figura 54 - *Nu de menina*, de Rodolpho Amoêdo



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (1957, p. 32).

¹⁵⁰ Como mencionamos anteriormente, esse é um tópico que perpassou a pesquisa de Mirian Seraphim sobre a tela *No verão*. A pesquisadora, interessada pelo contexto de inserção da obra no ambiente brasileiro, recorda trabalhos como *Tempestade*, de Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), a *Adolescente* (1904), de Belmiro de Almeida, bem como a série de nus de Eugenio Latour, intitulados *Ansiedade*, *Mistério*, *Realidade* e *Desilusão* (1928), acrescida por *Meninas e polichinelo* (1942). Cf. SERAPHIM, 2008, p. 194-203. A respeito da tela de Belmiro de Almeida, ver: VIEIRA, 2018, p. 1077-1085.

Na pintura do professor, deparamo-nos com uma pré-adolescente completamente despida e que se deita sobre uma cama, rodeada por um leque e por algumas almofadas, colocadas em segundo plano – composição que muito se assemelha, aliás, ao quadro *No verão* ou *Menina com ventarola* (1893) (Fig. ci-32), de Eliseu Visconti, no qual uma espécie de artifício sedutor reconhecido na postura e no olhar lançado pela figura não se faz menos evidente. No caso de Amoêdo, a sensualidade imediata inscrita no corpo da menina, que, com os pequenos seios em evidência, contorce-se languidamente sobre os lençóis bagunçados, e que um tanto ausente fita o observador, é, sem sombra de dúvida, desconcertante aos olhares hodiernos. A inquietação que desperta descobre algumas camadas que dissimulam a hipocrisia pudorosa que mediou a cartilha da moralidade no campo das belas-artes.¹⁵¹

O tema da sensualidade incorporada a corpos juvenis foi abrangentemente explorado por Mirian Seraphim (2008, p. 158-178), que, suplantando as fronteiras nacionais, compreende, em sua análise, imagens, como ela mesma delimita, dotadas de uma “*sensualidade evidente ou dissimulada*”, travestida, muitas vezes de uma “*malícia inatacável*” ou reveladoras de uma “*perversidade furtiva e progressiva*”. Estes componentes integram, como demonstra a autora, a “vasta iconografia” que compreende a representação de adolescentes e crianças.¹⁵²

Do amplo repertório imagético contemplado pela pesquisadora, ressaltamos alguns exemplos que nos parecem importantes de serem aqui mencionados e que se aproximam das configurações que delimitamos, por se tratar de representações de meninos declaradamente nus, embora enroupados por narrativas que lhes conferiam alguma licença. São personagens revestidos sob formas mitológicas, como o famoso cupido em *Amor vitorioso* ([1601?]), de Caravaggio (Figura 55), ou o deus dos ventos do oeste, o *Jovem Zéfiro* (1814), de Pierre-Paul Prud'hon¹⁵³, além de figuras históricas, como o revolucionário mirim representado por Jacques-Louis David em *A morte de Bara* (1794) (Fig. ci-33).¹⁵⁴

¹⁵¹ Uma importante análise crítica sobre representações da nudez infantil permeadas por uma sensualidade declarada e que admite como linguagem a utilização de formas tradicionalmente associadas à representação de mulheres adultas pode ser encontrada no sexto capítulo do livro *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, de Bram Dijkstra. Cf. DIJKSTRA, 1986, p. 160-209.

¹⁵² Essas peculiaridades foram listadas com base na titulação atribuída pela autora às subdivisões do terceiro capítulo de seu livro *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti* (SERAPHIM, 2008).

¹⁵³ Pierre-Paul Prud'hon. *Jeune Zéphyr se balançant au-dessus de l'eau*, c.1800-25, Óleo sobre tela. 1,28 x 0,975 m. Museu do Louvre, Paris.

¹⁵⁴ Ao lado dessas obras, diversas outras foram mobilizadas por Seraphim, assinadas por pintores do século XIX e XX. Desse vasto conjunto, a autora apresenta-nos a nomes como Bouguereau, Gérôme, Paul Chabas e Égon Schiele, por exemplo, pintores que se situam nos mais diferenciados contextos e que, dentre suas particularidades, apresentam imagens por vezes “aparentemente ingênuas”, como sublinha Seraphim (2008, p. 169), “sobre as quais não é preciso que se faça muito esforço para notar conotações claramente ambíguas”.

Figura 55 - *Amor vitorioso* ([1601?]), de Caravaggio



Fonte: Staatliche Museen Zu Berlin (2023).

Figura 56 - *Hyacinthe blessé* (1817), de François-Joseph Bosio



Fonte: Musée du Louvre (2023a).

Somando a esse expressivo conjunto apresentado pela autora, incluímos a obra *Hyacinthe blessé* (1817) (Figura 56), do escultor François-Joseph Bosio, que dialoga com a tradição grega ao propor a representação do jovem mortal admitido na esfera dos deuses, nos momentos que sucederam a sua queda, ao lado do disco que lhe feriu mortalmente. Na composição, privilegiou-se, assim, os contornos de um corpo juvenil, que se estende sobre o chão, totalmente descoberto.

Encaminhando para o fim dessa primeira instância de nosso exame crítico, incidimos, novamente, sobre o elemento que despontou de maneira mais pulsante na pauta da imprensa em torno da recusa de *Uma Sesta Tropical*: a suposta recriminação por imoralidade que a nudez da criança inspirou em parte do júri. Afinal, a que conclusões o exercício proposto nos transporta e em que medida o clima de contestação instaurado pela crítica se justifica?

Com base nas obras cotejadas, poderíamos inferir, primeiramente, que a representação do nu infantil, seja qual for o gênero das figuras, não configurava propriamente uma exceção temática no campo artístico brasileiro. Ela podia, inclusive, ser encontrada no meio expositivo institucional, na coleção da ENBA e em circuitos paralelos – além de constituir, naturalmente, um relevante exercício na prática formativa de artistas em geral, como interesse plástico ou fruto de preocupações de ordem estética. Bem acolhidas pela oficialidade ao longo dos anos, muitas dessas obras alçaram premiações de relevo, sem que qualquer suspeita quanto ao decoro

na concepção das figuras juvenis fosse despertada a ponto de torná-las inadmissíveis do ponto de vista da moralidade.

Prontamente, uma segunda observação faz-se necessária pois, como vimos, o fato de muitas das obras selecionadas terem sido admitidas pela oficialidade não significa que a representação dessas personagens, fossem elas crianças ou adolescentes, estivesse necessariamente isenta de contradições, conotações eróticas, ou minimamente permeadas por certa ambiguidade. Essa questão, vale reiterar, transparece em sua complexidade a partir da conhecida constatação, apontada por Mirian Seraphim (2008, p. 240, 241), de que mesmo as leituras da crítica que sublinharam a docilidade e inocência das meninas nuas representadas na obra de Visconti sinalizaram também “seu aspecto indubitavelmente erótico”, dada a passividade e vulnerabilidade que caracterizam essas figuras.

Por esse ângulo, se recordamos o vocabulário manipulado pela imprensa em referência ao menino nu da composição santiagana, observamos que são adjetivos como “cândida figura” e axiomas como a “arte não tem malícia” que igualmente reverberavam na fala dos articulistas, os quais tão enfaticamente ironizaram a suposta determinação do júri. Ainda que amparadas pelo juízo sobre a ingenuidade infantil, essas formulações também direcionariam, em diálogo com as observações de Seraphim, para a fragilidade que se conserva sobre o corpo nu da criança adormecida em *Uma Sesta Tropical*.¹⁵⁵

Tendo em vista que convergimos, precisamente, sobre os complexos nuances que muitas vezes encarnam a representação da nudez de crianças, consideramos ser o caso de indagar, fundamentados no modesto repertório imagético aqui contemplado, em que este se diferenciaria quando comparado à figura infantil em *Uma Sesta Tropical*. Avançando sobre a prerrogativa vociferada pela crítica, em sua defesa irrestrita da obra contestada – espaço traçado pela alegação de que o quadro foi recusado “unicamente porque havia no mesmo uma criança despida!” (OS JUÍZES..., 1925, p. 2) –, quando relacionamos essas imagens, o que elas revelam?

Diante das obras cotejadas, vislumbramos personagens que se adequam às mais

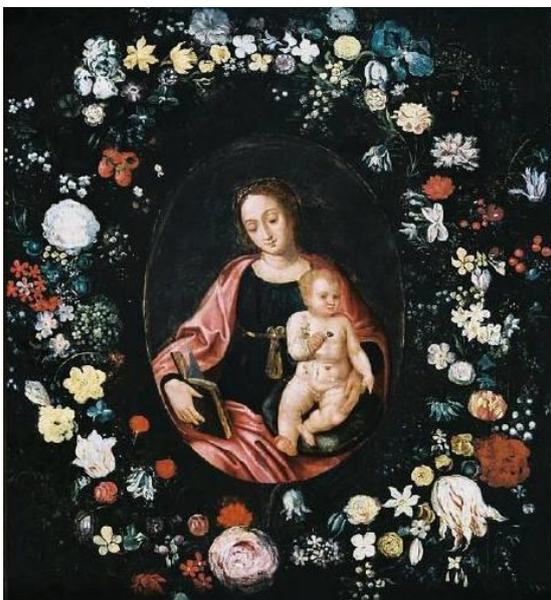
¹⁵⁵ Interessa enfatizar que essa mesma premissa a respeito da “natureza” da criança que habita o imaginário cultural responde a uma “intensa produção discursiva sobre a infância”, há muito mobilizada, e sobre a qual se refere a pesquisadora em educação Jane Felipe (2006). Detendo-se a respeito dessa “espécie de espaço utópico” comumente acionado sobre a infância e que a apresenta por meio de “uma imagem infantilizada”, associando-a à “inocência, ingenuidade, pureza, sensibilidade, desproteção, como um tempo de felicidade, onde reina o que há de mais puro e bom”, a autora ressalta como essa concepção socialmente instituída invisibilizou ou mesmo negou a “erótica infantil”. Ao mesmo tempo, essa noção dissimulou condições de subordinação e violência contra crianças que apenas recentemente se tornaram, no Brasil, objeto de reavaliação, pauta de “preocupação efetiva na agenda da sociedade civil e como política pública” (FELIPE, 2006, p. 204-206).

diferentes narrativas: de sujeitos ambientados em cenários da vida cotidiana a figurações que mais pertencem ao universo dos sonhos; figuras lendárias, mitológicas, alegorias, protagonistas literários e até mesmo religiosos, que descobrimos em ambientes externos, em meio à natureza, ou resguardados pela intimidade doméstica. Conforme nossa prerrogativa, todas essas figuras aproximam-se por estarem parcial ou completamente nus e, dentre aquelas que descortinam pontos de contato em relação à personagem santiagana, sem dúvida, a lânguida adolescente de *Flor do Igarapé* é aquela com a qual observamos maior grau de parentesco.

Dessa constatação, cumpre atentarmos que, quando inscrita entre os outros corpos relacionados – mais especificamente de meninos –, a genitália que se revela com muita naturalidade em ambos os nus santiaganos descobre-se com um dado inusual, e apenas nas obras em estes se encontram sozinhos: quando repousam em cenas facilmente licenciadas ao banho, como na tela de Jean-Jacques Henner (Figura 40); enquanto objeto de estudo, como na academia de Alfredo Galvão (Figura 48); ou quando inserem narrativas mitológicas, como em *Amor vitorioso*, de Caravaggio (Figura 55) e na escultura de François-Joseph Bosio (Figura 56).

Contudo, essa poderia ser uma ocorrência apenas circunstancial e sintomática do conjunto que escolhemos. Se expandirmos nosso recorte, englobando outras obras presentes no acervo do MNBA, por exemplo, além das selecionadas, notamos configurações semelhantes. Assim, representações em que o sexo das figuras manifesta-se enquanto imagem podem ser encontradas em cenas que apresentam a atmosfera partilhada com outras personagens: composições de apelo religioso, como o menino Jesus, em *Virgem com flores* (Figura 57), de Daniel Seguers (1600-1661); na representação de crianças indígenas, como aparece timidamente em um canto do quadro de Pedro Peres, *Elevação da cruz em Porto Seguro* (1879) (Figura 58); ou mesmo em conjuntos alegóricos, como o cupido na obra de León Pallière, *Alegoria às artes* (1855) (Figura 59). Trabalhos cuja narrativa, distanciada do mundo cotidiano, pressupõe, por si só, atenuantes a qualquer juízo de amoralidade que pudesse orbitar sobre a representação do nu infantil – um tema que teremos oportunidade de nos aprofundar na seção seguinte.

Figura 57 - *Virgem com flores*, de Daniel Seguers e Jan van Kessel the Elder



Fonte: Google Arts & Culture (2023c).

Figura 58 - *Elevação da cruz em Porto Seguro* (1879) (detalhe), de Pedro Peres



Fonte: Google Arts & Culture (2023d).

Figura 59 - *Alegoria às artes* (1855), de León Pallière



Fonte: Google Arts & Culture (2023d).

À vista desses parâmetros, defrontamo-nos com dois indícios que apontam para um possível lugar de alteridade representado pela personagem santiagana. O primeiro deles diz respeito à narrativa na qual Manoel Santiago inseria aquela sonolenta figura de criança nua, pois, conforme a bem colocada observação do jornal *Gazeta de Notícias, Uma Sesta Tropical*

traduziria “um dos monumentos mais característicos da vida brasileira” (AS RECUSAS..., 1925, p. 9), uma cena após a refeição, culturalmente acessada, e que, ao que parece, pressupõe-se corresponder à realidade. Todavia, ao localizar a composição em um espaço no qual não avistamos qualquer pretexto para a nudez do rapaz – nenhum lago ao fundo que insinue o descanso após o banho, por exemplo –, esse encontro para uma cena de sesta tornava-se, no mínimo, inquietante ao olhar. A nudez do menino achava-se, assim, muito distante dos subterfúgios narrativos comumente incorporados a esse tipo de representação – bem longe, a propósito, de confundir-se com aquele cupido de mármore, lembrado pelo *O Imparcial* por tornar-se vítima da pudicícia de uma “colegial do cinema”, e que, nas palavras do periódico, tanto se assemelhava à diretoria da ENBA (OS JUÍZES..., 1925, p. 2).

Seguindo esses rastros, avançamos para o segundo elemento que nos parece destoante em *Uma Sesta Tropical*, a saber, o fato de que outras personagens inserem o mesmo contexto da criança nua sem que a interação que as relaciona seja facilmente deduzida em um primeiro olhar.¹⁵⁶ Reunidas pelo calor da tarde para o desfrute da sesta, as figuras nuas e vestidas que coabitam esse cenário escapam manifestamente ao vocabulário que, como vimos por meio dos exemplos listados acima, poderia funcionar como justificativa para esse tipo de representação conjunta. Ao mesmo tempo, a criança nua concebida por Manoel Santiago estabelece, igualmente, um lugar de diferença em relação às imagens que selecionamos de início, exemplos nos quais a nudez infantil contemplada introduz personagens que se encontram solitários, na maioria dos casos, e que, apresentados ou não em um momento de intimidade, conservam algum distanciamento, mesmo que puramente fictício, em relação a outros indivíduos.

Com essas questões em mente, retomamos aquela bela obra de Jacques Henner intitulada *Jeune baigneur endormi* (Figura 40), na qual observamos um jovem banhista completamente nu a dormir um sono profundo, acolhido pelo silêncio da paisagem. O único elemento que perturba a aparente tranquilidade do entorno seria um pequeno lagarto, quase imperceptível, no canto esquerdo da pintura (Fig. ci-34) – aparição que, na verdade, confere ao cenário uma tensão inesperada, insinuada pelo iminente assalto do réptil, que aponta diretamente para a genitália descoberta do rapaz. Não resistimos à tentadora sugestão de que essa pequenina e ameaçadora presença, absolutamente procedente na experiência a que se submeteu o jovem, em *Uma Sesta Tropical* irrompe, por outro lado, personificada na travessa

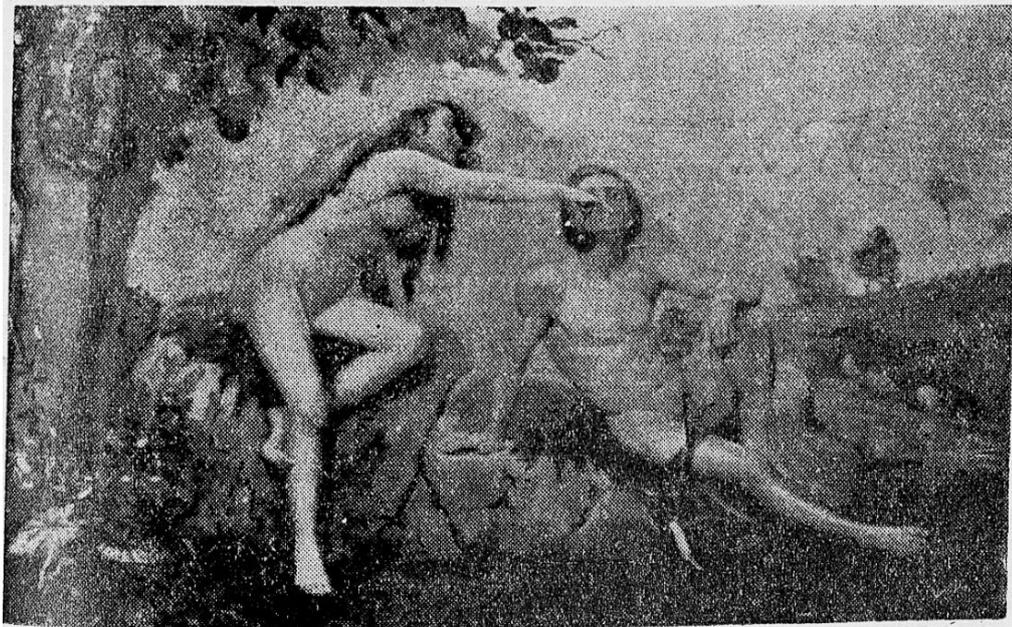
¹⁵⁶ Seguindo a interpretação sobre a tela apresentada em nossa segunda seção, não fica claro, por exemplo, se haveria alguma relação parental implícita na composição – traço que, mesmo se sugerido, encaminhar-nos-ia, novamente, à indagação sobre as razões da nudez representada em meio a outras personagens.

figura de uma mocinha nua que, inclinando-se para frente, investe contra o sono da criança, numa ascendência que diríamos injustificada na narrativa.

Não se conformando de maneira coerente à proposta compositiva, a simpática dupla colocada em primeiríssimo plano parece não apresentar nem mesmo um vínculo parental implícito – algo que aproximaria os dois, de maneira mais imediata, de representações como *Maternidade* (1906), de Eliseu Visconti, tela que será brevemente retomada em nossa próxima seção. Assim, ao considerarmos a avaliação do júri, parece-nos razoável, afinal de contas, presumir, na relação que se constrói entre ambos, um possível fundamento para a amoralidade assinalada.

Com efeito, na delicada gestualidade que interliga essa duas figuras nuas, curiosas analogias podem ser estabelecidas, aproximando-as, como fizemos notar na seção anterior, à atmosfera de brincadeira narrada nas composições *Cócegas*, de José Malhoa (Fig. ci-16) e *Idílio Campestre*, de Belmiro de Almeida (Fig. ci-17), nas quais o flerte esboçado entre os casais fica subentendido, conferindo-lhes “certo ar romântico” que poderia, realmente, converter-se em desconforto quando associado aos corpos nus em *Uma Sesta Tropical* (BRANCATO; RODRIGUES, 2019, p. 492).¹⁵⁷

Figura 60 - *Primeiro Pecado*, de Luiz Fernandes de Almeida Junior



Fonte: Primeiro... (1920, p. 17).

¹⁵⁷ Digno de nota é o fato de que Manoel Santiago retomou essa mesma forma no ano seguinte, incorporando-a à gestualidade presente em *O Curupira* (1926) (Fig. ci-35). Nesta composição, “o teor lascivo é propositado”, atenuando a suposta inocência da interação encontrada em *Uma Sesta Tropical* (BRANCATO; RODRIGUES, 2019, p. 492).

De algum modo, essa relação aflora de maneira mais imediata quando comparada ao quadro *Primeiro Pecado*, de Luiz Fernandes de Almeida Junior (Figura 60), exposto no Salão de 1920 e reproduzido pelo *Jornal das Moças*. Nessa pintura, é na figura de Eva em que reconhecemos o movimento que denuncia profundas correspondências com a representação privilegiada por Manoel Santiago. Ela, como descreve o catálogo do evento, “cheia de graça no gesto belo, oferece por sua vez a Adão o pomo fatídico” (LEVY, 2003, v. II, p. 531).

Restando-nos, de todo modo, o espaço das conjecturas quanto às motivações da comissão de pintura para a recusa da tela, poderíamos afirmar que, por meio das relações estabelecidas entre *Uma Sesta Tropical* e as imagens aqui cotejadas – um conjunto que poderia, sem dúvida, ser acrescido por tantas outras imagens –, ao retomarmos a prerrogativa de parte da crítica, somos levados a concordar que, sendo a nudez da criança o fundamento para a censura do quadro, este, por si só, não se justificaria.

Entretanto, são justamente os ruídos que se alastram sobre esse corpo nu e sobre o seu entorno que nos fornecem bases para considerar ao menos coerente que o júri prescrevesse alguma reserva com relação à obra. Revelando-se, ao que parece, como um ponto fora da curva na representação infantil, a obra certamente não teria sido impugnada unicamente em virtude do cogitado “puritanismo” do professor Rodolpho Amoêdo – dado que, uma vez mais, aponta para as incongruências do discurso midiático.

Avançando para um segundo momento na análise proposta, deslocaremos o foco de nosso exame crítico, centrando-nos, mais concretamente, no referencial artístico que despontou na fala de personagens da crítica de arte, pontualmente elencado com o objetivo de fortalecer o discurso em defesa de *Uma Sesta Tropical*. Pressupondo que a imoralidade enunciada pelo quadro de Manoel Santiago materializava-se por contornos um tanto incógnitos e declaradamente despropositados, conforme levam a crer a revista *Ilustração Brasileira*, o *Gazeta de Notícias* e outros periódicos, diante das obras que transitaram por essa trama narrativa, interessa-nos investigar de que maneira estas corresponderam ao intuito de legitimação das escolhas do autor recusado ao compor sua cena de sesta e em que medida os diferentes sentidos de moralidade que atravessam esses objetos funcionam como parâmetros para refletirmos sobre o quadro em questão.

Seguindo essa orientação, é inegável que o editorial publicado por Adalberto Mattos em setembro de 1925 adequa-se perfeitamente aos nossos objetivos, justamente por mobilizar um abrangente repertório artístico, incorporado pelo meio institucional, em uma das mais contundentes manifestações em amparo ao pintor amazonense – subsidiando, assim, um campo fértil para o desenvolvimento da nossa análise. Caminhando uma vez mais ao encontro das

palavras do crítico, uma breve recapitulação de sua argumentação nos parece bem-vinda.

Assinando a afamada apreciação em torno d’*O Salão de Bellas Artes*, logo na introdução de seu artigo, Mattos, inusitadamente, incorporava uma ausência à pauta do interesse público: a “escandalosa” recusa do quadro *Uma Sesta Tropical*, cometida pelo que considerou uma perversa acusação de imoralidade. Resultando “unicamente de uma visão doentia”, capaz de descobrir “vestígios, embora velados” de qualquer intenção maliciosa da parte do autor censurado, essa incriminação estaria fundamentada, na visão do articulista, por um critério que implicaria “quase no fechamento das portas” da ENBA, núcleo onde, além de cópias “da estatuária grega em plena NUDEZ”, das quais cita o *Apollo de Belvedere* e o *Laocoonte*; figurariam obras como *Faceira* (1880) e *Santo Estevão*, de Rodolpho Bernardelli; *Messalina* (entre 1878 e 1886), de Henrique Bernardelli; *Escrava* (1920), de Antonino Mattos, seu irmão; *Menina e Moça* (1914), de Correia Lima; *Alegoria ao rio Paraíba do Sul* ou *Paraíba* (1866), de Almeida Reis; *Pompeiana* (1876), de Zeferino da Costa; *Leda e o Cisne* (entre 1740 e 1760), de Jean Baptiste Pierre; *Paraíso restituído* (1911) e *Sono* (1910), de Lucílio de Albuquerque; *Reflexos* (1909), de Carlos Oswald; *Eva*, de Alexandre Jacques Chantron (1842-1918); *David e Abzag* (1879), de Pedro Américo; as *Oréadas*, de Visconti; e, em especial, *Estudo de Mulher* (1884), de Rodolpho Amoêdo, ressaltada pelo crítico por seu “realismo zolista” (MATTOS, 1925b, p. 53).

Por mais velados que fossem os tais “vestígios” da imoralidade descoberta no quadro de Santiago, que ficam apenas subentendidos na fala de Adalberto Mattos, malgrado o vasto número de obras obstinadamente notabilizadas pelo articulista como recurso para a interpelação daquele tão absurdo “critério estabelecido” para a recusa da tela, poderíamos argumentar que não fica realmente claro no que este fundamento consistiria. A julgar pela coleção apresentada, é por certo a “NUDEZ” ressaltada o traço compartilhado de forma mais direta pela quase totalidade do conjunto, constatação que, apesar de um tanto vaga, serve como referência para o que não é textualmente apontado pelo crítico.

Ainda assim, embora não saibamos se a seleção por ele organizada respondia a parâmetros puramente fortuitos ou não, para além de algumas pinturas e esculturas que incorporavam, de antemão, o vocabulário acessado pelo crítico – exemplos reiterados em outras ocasiões que indicariam, por sua vez, o campo de suas predileções pessoais¹⁵⁸ –, quando aproximadas de *Uma Sesta Tropical*, é realmente possível que seja a nudez das figuras

¹⁵⁸ Dentre as obras frequentemente assinaladas pelo crítico, são notáveis as referências à *Messalina* (MATTOS, 1921c, p. 44); *Escrava* (MATTOS, 1923, p. 15, 16) e *Menina e Moça* (MATTOS, 1922b, p. 15; CREMONA, 1923d, p. 25), por exemplo.

representadas, ou a exaltação dos corpos, mais exatamente, o que de modo geral conciliaria essas obras, tão heterogêneas entre si.

Valendo, por essa razão, uma investigação mais cuidadosa a respeito das diferentes configurações do nu que encarnam a maioria dessas produções, testemunhas de um largo recorte temporal e, sobretudo, exemplares acolhidos pela oficialidade, recordamos as palavras de José Américo Motta Pessanha, em diálogo com o estudioso Jean Claude Bologne. Compreendendo a representação do corpo como um domínio dotado de “vetores axiológicos”, entrecruzado por valores estéticos, éticos, políticos, religiosos e sociais, que se encontram em constante conflito (BOLOGNE, 1990 apud PESSANHA, 1991, p. 43), o autor reconhece “nos nus que a arte acadêmica brasileira realiza, na segunda metade do século XIX até os primeiros anos de nosso século, muito mais que manifestação de determinados cânones estéticos”. Como defende o pensador brasileiro, “despidos de sua aparência apenas artística, esses nus apontam contradições e estratégias de uma época” (PESSANHA, 1991, p. 44).

Norteados, portanto, pelos exemplos listados pelo crítico de arte, encontramos em ambos os autores citados ferramentas que nos auxiliam a pensar essas obras: a localizá-las contextualmente e rastrear, ainda que superficialmente, algumas das direções para as quais apontariam seus diversos “vetores”. Em Jean Claude Bologne, uma valiosa contribuição para nosso estudo verifica-se em sua exposição sobre o “nu artístico”, teoria engendrada no século XIX que, como defende, conservaria na prática “duas grandes orientações do século XVIII”:

O nu antigo continua na moda até o início do século XIX — nas inúmeras alegorias de um gosto por vezes bastante duvidoso que invadem os salões, [...] *O nu intimista*, por seu lado, matiza-se de orientalismo quando o romantismo põe na moda o exótico. Cenas íntimas de banho turco e odaliscas, de que emana uma quente sensualidade transcendida pela decoração oriental; [...]. *Estes dois tratamentos do nu introduzem um véu de pudor entre objeto e olhar; distânciação temporal (nu antigo) ou espacial (nu oriental), que se presume eliminar a paixão.* Esta concepção, herdeira em linha reta do concílio de Trento é teorizada e oficializada. Um único inimigo: o realismo. [...] A nudez moral não é um paradoxo: é sobretudo uma arma contra as tendências realistas emergentes que devolvem o homem à sua verdadeira dimensão. [...]. A arte é um outro mundo regido por outras leis; mas, *quando chegamos ao mundo ‘real’, encontramos um pudor muito mais severo* [...] (BOLOGNE, 1990, p. 250, 251, grifo nosso).

Estendendo-se a respeito dos “recursos de distanciamento” que se apoiam sobre os dois tipos de nu mencionados por Bologne, Pessanha, em conversa com o autor francês, reitera algumas das qualidades desse nu, que considera “sempre um outro”: atemporal quando alegorizado, mitificado quando recua no tempo ou “dotado de alteridade cultural” quando

“exótico”, estrangeiro – o que também o leva a concluir que “o que permanece proibido é a nudez real”. E, para “evitá-la e evitar o olhar concupiscente que suscita, é necessário moralizá-la, vesti-la de intenções morais e estetizantes, sublimá-la e platonizá-la pela submissão ao Belo” (PESSANHA, 1991, p. 44, 45). Munidos por essas observações, ao retornarmos às obras elencadas por Adalberto Mattos, consideramo-nos aptos a encará-las com aqueles “olhos mais argutos”, mencionados por Pessanha (1991, p. 45), que também direciona sua análise para “os nus produzidos pelo academismo brasileiro”.

Partindo de um movimento semelhante ao elaborado pelo autor – que, inclusive, contempla diversas das obras selecionadas por Mattos –, é, de fato, possível reconhecer os prolongamentos de uma lógica moralizante sobre esses objetos, que assume diferentes gradações ao longo dos anos. Nesse amplo espectro temporal que se estende do século XVIII ao início do XX, a representação da nudez, às vezes apenas parcial, aparece circunscrita a narrativas mitológicas, como nas cópias da estatuária grega citadas e no quadro de *Leda e o Cisne* (Figura 61); mesclando-se às camadas inalcançáveis de um universo onírico, como vimos a respeito de *Oréadas* (Figura 43); em ambientações que pressupõem uma realidade distante, orientalista, como em *Messalina* (Figura 65) e *Pompeiana* (Figura 63); ou travestida em corpos de personagens bíblicos, caso do conhecido *Santo Estevão* (Figura 51), de *David e Abzag* (Figura 64) e, um tanto excepcionalmente, das pinturas *Paraíso restituído* (Figura 69) e *Eva* (Figura 62), nas quais a alusão ao mito cristão sobrevive quase como sugestão, acompanhando o título das obras.

Figura 61 - *Leda e o Cisne* ([entre 1740 e 1760]), de Jean-Baptiste Marie Pierre



Fonte: Wikimedia Commons (2021).

Figura 62 - *Eva*, de Alexandre Jacques Chantron



Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Rio de Janeiro – RJ (2020).

Figura 63 - *Pompeiana* (1876), de João Zeferino da Costa



Fonte: a autora (2019).

Figura 64 - *David e Abzag* (1879), de Pedro Américo



Fonte: Google Arts & Culture (2023f).

Figura 65 - *Messalina* (entre 1878 e 1886), de Henrique Bernardelli



Fonte: Enciclopédia... (2022).

Figura 66 - *Faceira* (1880), de Rodolpho Bernardelli



Fonte: Weisz (2007).

Figura 67 - *Paraíba* ou *Alegoria ao Rio Paraíba do Sul* (1866), de Almeida Reis



Fonte: Weisz (2007).

Figura 68 - *Escrava* (1920), de Antonino Mattos



Fonte: Mattos (1920a, p. 22).

Figura 69 - *Paraíso restituído* (1911), de Lucílio de Albuquerque



Fonte: Grinberg (2008).

Somam-se a esses exemplos aqueles nos quais essa nudez licenciada inscreve-se retoricamente ora sobre corpos escravizados, como na constrangida e ao mesmo tempo monumental figura de mulher em *Escrava* (Figura 68), ora sobre corpos indígenas. Esses contornos, nacionalmente localizados, estariam mais perceptivelmente representados nas esculturas *Faceira* (Figura 66) e *Paraíba* (Figura 67) – sendo que esta última se diferencia do conjunto por encarnar o rio que designa, revestindo-se de um sentido alegórico ao mesmo tempo em que manifesta “uma inspiração nova e diferente”, elevando a imagem do indígena sem idealizá-la (CHILLÓN, 2014, p. 35, 39).

É evidente que a ambivalência descoberta n’*Alegoria ao rio Paraíba do Sul* a partir do trabalho de Alberto Martin Chillón – que, ademais, esclarece sobre a tímida repercussão alcançada pela obra, e que como também cumpre notar, “foi rejeitada pela Congregação da Academia de Belas Artes” como envio de pensionista (CHILLÓN, 2014, p. 29, 41) –, conservar-se-ia, do mesmo modo, sobre outros exemplos mencionados, elencados por Mattos como amostras prestigiadas em sua época, mas que nem sempre foram bem recebidas pelo meio

artístico quando neste debutaram.¹⁵⁹

Tratando-se de composições que guardam contradições e complexidades que suplantam o alcance de nosso esforço analítico, ao serem agrupadas na exposição do crítico, essas obras importam ao presente estudo essencialmente pela particularidade que compartilham, ou seja, por tratar-se de representações que articulam as “artimanhas utilizadas pelo academismo para revestir a nudez e torná-la aceitável pelos padrões da moral pública vigente, [...] uma forma de ascetismo imposto à arte” (PESSANHA, 1991, p. 47). Ora, é precisamente essa constatação que nos permite inferir as assimetrias que elas revelam quando comparadas a *Uma Sesta Tropical*. Afinal, a representação da nudez que, por um lado, aproxima esses objetos artísticos, por outro os afasta enquanto narrativa, uma vez que o caráter factual que reúne as figuras nuas e vestidas concebidas por Manoel Santiago, ao compartilhar o momento da sesta, naturalmente as distanciaria dos tradicionais recursos moralizantes, exemplificados um tanto questionavelmente por Adalberto Mattos.

De todo modo, sabemos que o olhar do crítico não se restringe às pinturas mencionadas, e conformações outras também foram adequadas ao seu discurso, nas obras *Reflexos* (Figura 70), *Menina e Moça* (Figura 72), *Estudo de Mulher* (Figura 73) e, salvo engano, em *Sono* (Figura 71), pois a qualidade da reprodução que dispomos não permite distinguir todos elementos do entorno que acolhe a figura adormecida na composição. Nesses casos, minoritários entre as escolhas do crítico, deparamo-nos com modelos que transpiram um maior grau de isenção em relação às convenções vistas anteriormente. Trata-se de corpos nus incorporados ao plano da “realidade”, que subscrevem um contexto particular ao entresséculos XIX e XX, quando “passou a ser aceitável representar o nu feminino sem qualquer pretexto e com um mínimo de estilização ou *glamour*” (CARDOSO, 2008b, p. 65).¹⁶⁰ Somos, assim, apresentados à nudez dessas personagens, que enquanto representações, não se submetem às antigas regras, esquivando a princípios narrativos que as justifiquem como tema.

¹⁵⁹ Olhares mais aprofundados sobre as peculiaridades de algumas dessas obras podem ser encontrados nos seguintes trabalhos: Cavalcanti (2008) e Silva (2018) (*Faceira*); Alves (2017) (*Escrava*); Novelli Duro (2018) (*David e Abzag*); Dazzi (2006) (*Messalina*); Cardoso (2008b) (*Pompeiana*).

¹⁶⁰ Uma importante reflexão a respeito das narrativas que encarnam a representação da nudez foi desenvolvida por Stephanie Dhan Batista (2011, recurso online), que parte de um olhar especialmente atento aos contornos que o gênero adquiriu na “pintura acadêmica brasileira a partir da segunda metade do século XIX”, momento em que “se percebe uma transição nas produções do Rio de Janeiro: de um corpo a princípio idealizado e enredado em narrativas mitológicas ou literárias para um corpo real”.

Figura 70 - *Reflexos* (1909), de Carlos Oswald



Fonte: Enciclopédia... (2022).

Figura 71 - *Sono* (1910), de Lucílio de Albuquerque



Fonte: Grinberg (2008).

Figura 72 - *Menina e Moça* (1914), de Correia Lima



Fonte: Google Arts & Culture (2023g).

Figura 73 - *Estudo de Mulher* (1884), de Rodolpho Amoêdo



Fonte: Google Arts & Culture (2023h).

No geral, trata-se de criações que, conscientes ou não de serem observadas, surgem em ambientes apropriados a um momento de intimidade, aparições de um cotidiano com pretensões de realidade, como em *Reflexos* e em *Sono*, nas quais as figuras adquirem uma carnação que

assume diferentes intensidades. Complementando os dois exemplos citados, estaria o corpo que nada esconde de uma adolescente, a *Menina e Moça* esculpida pelas mãos de Correia Lima: uma personagem que poderia, com segurança, combinar-se ao grupo de jovens figuras acolhidas pela oficialidade, sobre o qual tratamos anteriormente. Por fim, incluímos o quadro *Estudo de Mulher*, no qual vislumbramos o corpo reluzente e, ainda assim, material, de uma modelo deitada que, consentindo apenas em revelar-se de costas, exhibe suas poderosas curvas, num movimento consciente da encenação que pronuncia – estado de lucidez sobre o qual dissertou Fernanda Pitta (2020, p. 162), ao defender que ela “não está alheia ao ato de ser observada, não dorme, não foi apanhada inconscientemente [...] ela posa”.

Singular no conjunto, por datar de fins do século XIX, e invulgar no contexto em que se inseriu, tanto pela modernidade que caracteriza a abordagem pictórica quanto pela ausência de subterfúgios narrativos que anuncia, essa obra tornou-se emblemática pela pseudopolêmica que despertou em sua época, sustentada pela crítica posterior¹⁶¹ – dado que aponta, provavelmente, para os sintomas daquele “pudor muito mais severo” que alcança a nudez que se quer “real”, comentado por Bologne (1990, p. 251), ao mesmo tempo em que esclarece o “realismo zolista” que lhe foi ironicamente atribuído por Adalberto Mattos (MATTOS, 1925b, p. 53).

Destacando-se do conjunto organizado por Mattos por se aproximarem de maneira mais enfática do quadro *Uma Sesta Tropical* – mais precisamente, por ambientarem a nudez representada em uma atmosfera tangível e concretamente localizada – ao serem comparadas, essas obras revelam motivos composicionais semelhantes e que dialogam entre si. São, afinal, representações de modelos sonolentos, jovens, que transpiram certa sensualidade investida tanto nos corpos inertes quanto no olhar de mulheres que fitam o espectador.

Contudo, considerando que, na composição santiaguana, todos esses elementos aparecem agrupados e em plena interação, poderíamos argumentar que os exemplos elencados pelo crítico direcionam para uma conclusão semelhante àquela evidenciada no caso da nudez infantil, uma vez que se tratam de obras que privilegiam cenas de intimidade, nas quais as protagonistas se encontram solitárias e hipoteticamente distantes de olhares de terceiros. Sendo assim, ao

¹⁶¹ Referimo-nos à fortuna crítica a respeito do quadro que se amparou nos dizeres de Gonzaga Duque, reafirmando a censura experienciada pela obra, uma interpretação sobre a qual aprofundou-se Fernanda Pitta. Esta reconstrói “o contexto de recepção da obra” e esclarece o equívoco, certificando que “a obra não foi censurada, no sentido de ter sido recusada ou impedida de ser exposta”, embora não tenha sido, de fato, “considerada um bom caminho a ser seguido pelo artista” (PITTA, 2020, p. 156-158). Contribuições na revisão sobre o caso podem ser encontradas nos seguintes trabalhos: MIGLIACCIO, 2007; DAZZI, 2010; NOVELLI DURO, 2018, p. 210-211; PEREIRA, 2018; PITTA, 2020.

apontar representações da nudez consagradas no acervo da ENBA com a intenção de contestar a decisão do júri de pintura e assegurar a legitimidade da tela de Santiago, o comentário de Adalberto Mattos alude a uma interessante questão, visto que sua declaração é reveladora de aspectos que contradizem, de certa forma, sua própria descrença na resolução do caso.

Amparando-nos uma vez mais nas conclusões a respeito de *Uma Sesta Tropical* auferidas por Mirian Seraphim (2008, p. 198) em diálogo com esse mesmo ensaio publicado por Adalberto Mattos, podemos considerar que a recusa da tela “não foi devida somente à nudez das três figuras, posto que no salão figuravam outros nus, tanto do próprio Manoel Santiago, como de outros pintores”. Assim, seria o caso de questionarmos “se o que mais incomodou ao júri foi a presença de mais duas figuras vestidas, ou se o fato de estarem juntos dois nus femininos visivelmente de mais idade que o nu de menino totalmente passivo”. Em síntese, nas palavras da autora:

[...] em *Sesta Tropical*, a presença das outras figuras, tanto da jovem nua que procura acordar o menino, quanto dos serviçais e dos alimentos, traz inevitavelmente a cena para um registro *real demais*, em relação ao que era frequentemente considerado aceitável para um nu. Além do que, os personagens vestidos colocam-se muito próximos aos nus, existindo inclusive, contato físico entre eles (SERAPHIM, 2008, p. 200, grifo nosso).

Em continuidade ao exame crítico proposto, voltemos nossas atenções para as colocações do jornal *Gazeta de Notícias* (AS RECUSAS..., 1925, p. 9), enfocando, a princípio, naqueles painéis decorativos realizados por Rodolpho Amoêdo nas rotundas do Theatro Municipal – os quais, nas cínicas palavras do periódico, constituiriam uma “esplêndida lição de moral” para Manoel Santiago, mas nada muito além disso. Como sabemos, de um conjunto decorativo consagrado ao ritual da dança de oito nacionalidades, polarizado, grosso modo, entre a austeridade e a voluptuosidade de seus representantes, o editorial fazia uma precisa referência aos painéis consagrados às representações de Roma (Figura 74), Grécia (Figura 75) e Egito (Figura 76), vertente que, acrescida da representação de Judéia (Figura 77), caracterizar-se-ia pela nudez parcial das bailarinas, cujos corpos são enunciados por meio do movimento impulsionado pela dança – corroborando, aliás, a perspectiva de Márcia Valéria Teixeira Rosa (2005, p. 515-517), que sublinhou a sensualidade e sinuosidade a eles atribuída, contrastando à imponência das “respectivas arquiteturas”.

Figura 74 - Dança Romana, de Rodolpho Amoêdo



Fonte: Wikimedia Commons (2020).

Figura 75 - Dança Grega, de Rodolpho Amoêdo



Fonte: Wikimedia Commons (2011a).

Figura 76 - Dança Egípcia, de Rodolpho Amoêdo



Fonte: Wikimedia Commons (2011b).

Figura 77 - Dança Judaica, de Rodolpho Amoêdo

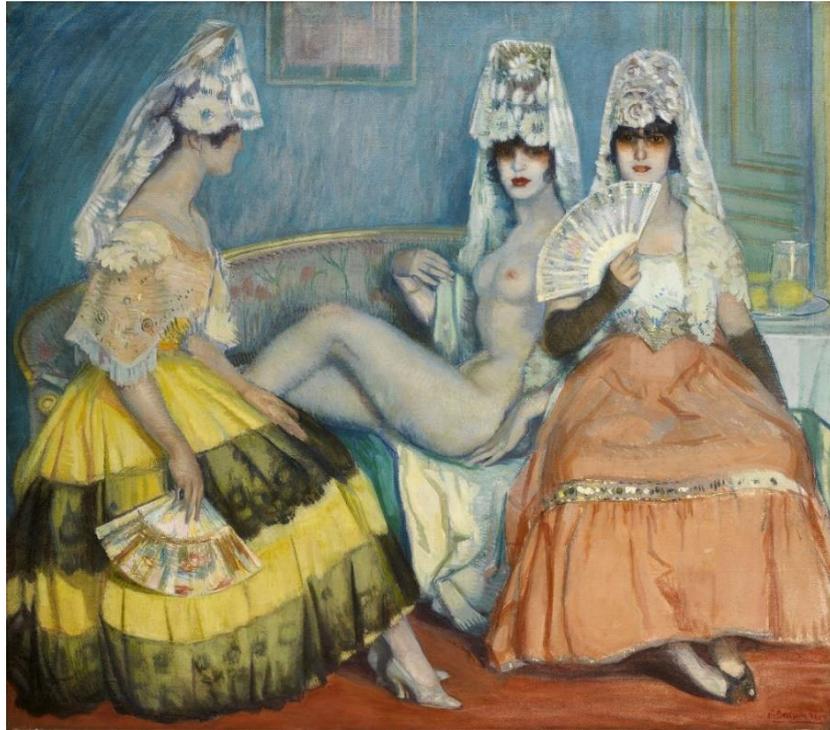


Fonte: Wikimedia Commons (2011c).

Partindo desse dado notabilizado pela pesquisadora, reconhecemos, nas distintas ambientações que adequam essas personagens – e que se fazem igualmente protagonistas –, a preocupação do autor em não deixar dúvidas quanto ao local em que insere esses corpos, licenciando a nudez a regiões longínquas geograficamente e operacionalizando, portanto, o recurso de distanciamento sobre o qual tratamos anteriormente. Por maiores que fossem as críticas despertadas pelo conjunto decorativo entre seus contemporâneos, são indubitavelmente acertadas as colocações do *Gazeta de Notícias*, pois, ao tornar suas representações da dança moralmente admissíveis, Amoêdo de fato propiciava uma “lição de moral” ao jovem amazonense. Desviando, entretanto, aos propósitos do periódico, esse ensinamento fortaleceria eventuais interpretações quanto à inadequação das escolhas de Santiago, que ambienta a nudez em uma cena doméstica de exterior, onde as figuras representadas ao desfrutar a sesta compartilhariam a mesma realidade geográfica de seus futuros apreciadores e membros do júri.

Por fim, vejamos a última referência apresentada pela matéria que, concluindo a crítica em torno da recusa de *Uma Sesta Tropical*, recomendava a Manoel Santiago, como modelo de resignação, um episódio vivenciado pelo pintor Beltrán Masses – como fizemos notar, em uma possível alusão ao polêmico afastamento por imoralidade de seu quadro, *La Maja Marquesa* (Figura 78), exibido na Exposição Nacional de Belas Artes, em Madrid.

Figura 78 - *La Maja Marquesa* (1915), Beltran Masses



Fonte: Stair Sainty (2023).

Nessa pintura, ambientada em um espaço privado, visualizamos três mulheres sentadas sobre um luxuoso sofá, ao lado de uma mesa posta para a refeição e de uma porta, que não sabemos ao certo se fechada ou entreaberta. Duas delas, sentadas nas extremidades do móvel, estão elegantemente caracterizadas ao costume espanhol. Além dos vestidos coloridos que compõem a indumentária, elas portam um leque e a tradicional paineta, sobreposta por uma mantilha rendada: única peça que compartilham com a figura despida que se posiciona entre ambas, centralizada na imagem. Motivo de atenção na composição por sua pele pálida, destoando do colorido à sua volta, essa terceira personagem ostenta suas formas nuas dispostas de forma angulosa sobre o divã, enquanto fita, impassível, o observador.

Consoante às colocações do crítico José Francês (1923, p. 16, 17) difundidas por uma coleção publicada em homenagem ao autor da obra, é precisamente essa nudez que encontramos entre figuras vestidas que teria determinado a imoralidade de *La Maja Marquesa*, recusada tanto como assunto quanto por sua titulação, haja vista que a ousadia da cena representada se estendia na qualidade de um retrato. Tratava-se, afinal, de uma possível citação à determinada personalidade da fidalguia espanhola, a marquesa no centro da tela, conhecida por desviar-se das convenções sociais principalmente pela forma como vivenciava sua sexualidade.¹⁶²

¹⁶² Para informações mais aprofundadas sobre o caso, ver: <https://www.stairsainty.com/artwork/la-maja-marquesa-1915-263/>

Ao que parece, na hipótese de que o comentário do *Gazeta de Notícias* de fato reportasse à recepção desse quadro de Beltrán Masses como referência para *Uma Sesta Tropical*, reconhecemos na relação proposta oportunas afinidades, articuladas, logo de início, por serem obras envolvidas em escândalos e que engajaram a crítica de arte no apoio aos seus autores – especificidade que será retomada ao final desta seção, por interessar às nossas conjecturas quanto às intencionalidades de Manoel Santiago.¹⁶³

Colocadas lado a lado, essas composições evidenciam as disparidades entre corpos nus e vestidos, ou melhor, apresentam uma nudez descontraída, sensual, que, além de interagir diretamente com indivíduos enroupados, inclui, com o olhar, o espectador. Além disso, cumpre considerar que a imoralidade assinalada em *La Maja Marquesa* compreendia, do mesmo modo, a representação de uma personagem reconhecida socialmente por sua homossexualidade, dado que também poderia ter se estendido, em parte, sobre a tela de Santiago. Embora a acusação sobre *Uma Sesta Tropical* não tenha sido explicitamente caracterizada, é possível que a ambiguidade assinalada na seção anterior, verificada na figura de chapéu que afetuosamente toca a mulher nua à sua frente, acentuasse eventuais suspeitas com relação à obra de Santiago que, contraditoriamente à tela espanhola, não estava adaptada em um espaço de intimidade e longe de qualquer reprimenda – questões que serão retomadas no próximo segmento.

Fundamentalmente, ao esmiuçarmos esse lugar-comum partilhado pela crítica que assumiu como partido a defesa de *Uma Sesta Tropical*, observamos que, mesmo quando fixada a pauta que supostamente determinou seu desvio moral, o discurso que respaldou a legitimidade do quadro torna-se ruidoso diante das peculiaridades manifestadas na composição, apontando para a porosidade dessas afirmações. Apesar disso, com relação à superficialidade das ponderações despertadas pela tela, em se tratando de uma obra ausente no circuito expositivo e que, até onde sabemos, não circulou enquanto imagem independente, as prováveis limitações da crítica no que se refere ao acesso a ela nos parece um dado a ser considerado. Isso porque, como atenta Michael Baxandall (2006, p. 40, 41), em uma descrição crítica, “o que determina o sentido das palavras é se o objeto está presente ou é acessível, seja na realidade, seja na forma de uma reprodução ou de uma lembrança [...]”.

Ainda assim, no que tange à postura declarada com relação a *Uma Sesta Tropical*, poderíamos alegar que a crítica de arte, de fato, não cumpre seu papel enquanto tal. Utilizando-

¹⁶³ Evidentemente, essas afinidades compreendem algumas particularidades, sendo a mais perceptível referente às circunstâncias que receberam essas obras. Diferentemente de *Uma Sesta Tropical*, *La Maja Marquesa* foi exposta logo após sua recusa na redação de um jornal, e, em seguida, no Salão de Arte Moderna, onde foi contemplada por um expressivo público, recebendo, inclusive, diversas críticas elogiosas (FRANCÊS, 1923, p. 18).

se de argumentos falhos e analogias que se revelam por vezes enganosas como parâmetros na análise da obra, ela não procura sensibilizar o olhar sobre a tela propriamente, atendo-se, com maior expressividade, à imagem de seu autor.¹⁶⁴

Essa precariedade nas declarações que se detêm sobre o quadro opera, por sinal, no sentido contrário às intenções dos periódicos, reforçando uma perspectiva latente sobre a amoralidade da composição e fortalecendo nosso entendimento acerca de sua aparente discrepância narrativa. Ao desmembramos as partes do conjunto, em *Uma Sesta Tropical*, encontramos, é verdade, elementos que permitem aproximações com relação às diversas obras que selecionamos a partir das considerações da crítica, mas, quando agrupados na composição, eles se tornam desarmônicos frente a uma linguagem imagética convencionada aos espaços expositivos.

Incomum entre as produções vigentes, a proposta santiagana reúne personagens que se adequam a diferentes narrativas, entrelaça figuras nuas e vestidas que se encontram para a sesta, adicionando, em seu primeiro plano, a nudez infantil – tudo isso em um cenário que, longe de remeter àquele “ambiente próprio” sancionado pelo *Gazeta de Notícias* (AS RECUSAS..., 1925, p. 9), não sustenta subterfúgios moralizantes facilmente perceptíveis. Mesmo quando relacionada a imagens que denunciam mais enfaticamente as diferentes camadas desse pudor “que matiza a nudez de tintas por vezes contraditórias”, como definiu Jean Claude Bologne (1990, p. 149), *Uma Sesta Tropical* mantém seu lugar de alteridade, contrariando a presumida falta de critério e arbitrariedade do júri.

De certa forma, conclusões semelhantes foram pontuadas por Fléxa Ribeiro (1925, p. 3) no ensaio publicado n’*O Paiz*, em que inaugurou um ponto de vista incomum entre seus contemporâneos, corroborando a imoralidade da pintura amparado por um novo crivo: não o da nudez, propriamente, e sim o da feiura, ingenuidade e insignificância da composição. Partindo de um olhar fundamentado na obra, o crítico contestou suas falhas formais e improcedência narrativa, respaldando, ao mesmo tempo, as problemáticas quanto ao *tema* e ao *arranjo cênico*, os quais, conforme sugere, determinaram a recusa do quadro.

Contribuições fundamentais para a compreensão dos princípios que orientavam as colocações do crítico encontram-se no trabalho de Sônia Gomes Pereira (2018, p. 142, 143), que pondera a respeito da importância que o “conceito de composição” representava em um

¹⁶⁴ Com efeito, a veemência com que se posicionou a crítica denota alguma proximidade com a narrativa romanceada por Lima Barreto (2010, p. 292) que, sobre a ambientação da mídia carioca, alegou que “a questão não é comunicar pensamentos, é convencer o público [...] e impressioná-lo com o desenvolvimento do artigo”.

sistema acadêmico de formação teórica e prática em pintura. Demandando a habilidade de artistas em agrupar “os diversos elementos constitutivos da obra, atendendo às regras de proporção e harmonia”, a composição deveria ainda abranger “a *adequação da solução formal ao tema*, respeitando as exigências de natureza iconográfica para os diversos gêneros [...]” (PEREIRA, 2018, p. 142, 143, grifo nosso).¹⁶⁵

Ancorados na tradição acadêmica, esses aspectos atenuavam-se diante dos processos de renovação artística experimentados desde finais do século XIX, mas se conservavam, como princípio, nas considerações de críticos como Fléxa Ribeiro, que, por mais incentivador que fosse do “sentimento de modernidade” na arte brasileira – como vimos a partir de suas colocações em torno da obra de Haydéa Lopes (RIBEIRO, 1924, p. 5) –, não renunciava, ao menos, à relevância de uma compreensão formal e lógica entre os elementos dispostos em uma composição.

Ao optar por representar um episódio de intimidade, um encontro para o momento da sesta, Manoel Santiago poderia, em parte, aproximar-se das colocações que o crítico incluiu no ensaio a respeito de *Uma Sesta Tropical*, indicando que, para a sensibilidade artística, o segredo consistiria em “surpreender o flagrante da vida” (RIBEIRO, 1925, p. 3). Contudo, pressupondo que, na nova ordem republicana, a concepção de privacidade não deveria “confundir-se com domesticidade, com os simples limites da casa”, estendendo-se “para uma dimensão que abarcava os convívios, os vizinhos”, o pintor amazonense representou figuras que escapavam à “gramática de comportamento” admitida na lógica social ao localizar a nudez em um cenário doméstico de exterior (MARINS, 1998, p. 136).

A seguir esses critérios, pensamos ser no mínimo compreensível que *Uma Sesta Tropical* tenha sido contestada quando apresentada ao júri pela primeira vez. O que desperta algum estranhamento, em contrapartida, é o acolhimento com relação à tela verificado na postura de parte desse mesmo júri, tendo em vista sua notória incoerência narrativa – questões que abrangeremos na próxima seção. Desse fato, concordamos com Fléxa Ribeiro (1925, p. 3): “não é fácil compreender-se que tem a Arte com a Moral”.

3.4 RECEPÇÃO APÓS 1925

Em 1926, novas experiências aguardavam *Uma Sesta Tropical*. Atenuados os ânimos

¹⁶⁵ Somam-se a esses elementos, a relevância do domínio na representação do corpo, tradicionalmente vinculado à “função narrativa” (PEREIRA, 2018, p. 179).

despertados pela polêmica do período em que inaugurou no meio artístico carioca, uma fase mais auspiciosa à circulação da obra se verifica no ano seguinte, momento que representou a legítima estreia do quadro em uma proposta expositiva e no qual constatamos sua expressiva difusão enquanto imagem. Os comentários concernentes à tela guardam, naturalmente, resquícios de uma postura partidária com relação aos eventos precedentes – traços que não se dissipariam de imediato –, mas, de maneira geral, notamos, entre as menções localizadas, leituras mais centradas na composição, por vezes atentas às suas contrariedades.

Registro que afirma, em parte, essa tendência, descobre-se na obra *Nova Orientação da Pintura Brasileira* (1926)¹⁶⁶, publicada pelo poeta e crítico Mário Linhares como homenagem ao pintor Manoel Santiago, escolhido como tema “dentre os novos” artistas por parecer-lhe “o mais BRASILEIRO”, aquele “dotado do melhor sentimento nativista” (LINHARES, 1926, p. 7).¹⁶⁷ Visando o incentivo e estímulo à arte nacional, em um contexto que julgou caracterizado pelo “movimento de renovação” que se operacionalizava “em todos os domínios da mentalidade humana” (LINHARES, 1926, p. 11), o crítico propôs o exame de algumas das obras do amazonense, abrangendo, no conjunto, a tela *Uma Sesta Tropical*, a qual não ocupa um lugar essencialmente distintivo em sua obra.

Principiando seu ensaio com o desdobramento de uma visita feita ao ateliê de Santiago, somos uma vez mais apresentados às feições daquele “Espírito meditativo”, criador de telas “inspiradas na suavidade de uma poesia docemente mística e sedutora” (LINHARES, 1926, p. 11, 14) – relato que acompanharemos mais oportunamente ao final da seção seguinte, visando possíveis aproximações com nosso objeto de estudo. Introduzidos a alguns de seus trabalhos que antecedem a obra em questão, deparamo-nos, a seguir, com a descrição que precedia a reprodução da pintura:

‘Sesta Tropical’ mantém a mesma força de colorido e de expressão: - uma preta traz à mesa uma bandeja de frescas e sápidas frutas para a merenda frugal: ao lado, um interessante grupo de nus, - duas formosas mulheres, em ondulantes *poses* plásticas, emprestam ao ambiente um encanto sem par. Uma delas, reclinando-se, com um raminho na mão, procura despertar um menino adormecido sobre o chão (LINHARES, 1926, p. 14, grifo do autor).

¹⁶⁶ Uma versão atualizada da obra foi publicada por Mário Linhares (1938, p. 201-206, 426) doze anos depois, no *Anuario Brasileiro de Literatura*, no qual aparece com o título “*Um casal de artistas*”. Esse dado será retomado nas páginas seguintes.

¹⁶⁷ A publicação correspondia às intenções do autor em reunir a análise crítica da obra de diversos artistas, não se restringindo, portanto, ao trabalho do pintor Manoel Santiago e da pintora Haydée Lopes, incluídos em sua apreciação. Na apresentação do ensaio, uma próxima edição da *Nova Orientação da Pintura Brasileira*, contemplando outras figuras, foi indicada (LINHARES, 1926, p. 2). Contudo, publicações semelhantes não foram localizadas.

Da narração simplificada, reveladora de um olhar igualmente despojado para a cena e que não demonstra a preocupação do autor em esquadrinhar sentidos mais complexos entre as personagens representadas – dentre as quais a figura de chapéu foi, aliás, omitida –, e tampouco enunciando qualquer estranhamento com relação aos elementos agrupados na composição, poderíamos deduzir que as atenções de Mário Linhares convergiram, mais exatamente, para o seguinte relato registrado na nota que acompanha a descrição:

A propósito deste quadro, convém fazer referência à injustiça de que, por ocasião do júri de Bellas-Artes de 1925 foi vítima o pintor por parte do professor Rodolpho Amoêdo que o acoimou de... imoral, sem se recordar de que seu quadro – ‘Estudo de Mulher’, na exposição de 1884, foi censurado pela congregação acadêmica por ser também... imoral, (Gonzaga Duque conta, na “Arte Brasileira”, fls. 162, que uma senhora soltou diante da figura pintada pelo Sr. Amoêdo esta frase de revolta: - “Que mulher sem vergonha”!). Em favor de Santiago, a imprensa protestou unânime. Foi um escândalo que só serviu para cobrir de ridículo a perversidade de certos pregadores de moral para uso externo. Mas, é certo que a ‘quelque chose malheur est bon’. Não previram os despeitados que faziam enorme reclamo dos trabalhos do injuriado que, assim, atraiu as simpatias gerais e conseguiu vencer das mais descabidas prevenções, tendo os seus demais quadros medalhados pelo júri. *A sua obra é o reflexo da sua moral retilínea e sem alternativas; a nudez de seus tipos femininos é uma simples expressão de Beleza, sem nenhuma intenção de malícia* (LINHARES, 1926, p. 14, grifo nosso).

Eis mais um exemplo da convicção compartilhada por figuras da crítica de arte acerca da responsabilidade exclusiva de Rodolpho Amoêdo pela recusa da tela de Manoel Santiago, que, na enérgica repreensão das atitudes do mestre, aludia, novamente, à falsa polêmica suscitada pelo quadro *Estudo de Mulher*, em 1884 – recurso sobre o qual tratamos anteriormente por também ter sido mobilizado na crítica de Adalberto Mattos (Ver nota 161). Afora as ponderações assinaladas, essa espécie de defesa irrestrita da obra de Manoel Santiago, aparentemente não mais circunscrita, como pauta, ao quadro *Uma Sesta Tropical*, atravessa a publicação de Mário Linhares como um todo – um movimento que acreditamos tornar-se tendência nos anos seguintes, como demonstraremos ao final da seção.

Dentre as características ressaltadas pelo crítico, sintetiza-se tanto o argumento em salvaguarda do nu artístico representado pelo pintor amazonense, em que não haveria “nenhuma preconcebida ideia de concupiscência”, e sim a delicadeza da “expressão dos seus tipos femininos”, virtuosos e “sem a secura acadêmica, nem o mais leve tom de insolência” (LINHARES, 1926, p. 16), bem como o seu pendor nativista. Para Linhares, importava também reforçar que, apesar de embrenhar-se em “suas íntimas sensações” de criador, Santiago não se

fazia alheio ao ambiente que o cercava. Nesse sentido, a nova orientação promovida pelo artista consistiria, nas palavras do crítico, na exaltação das “nossas coisas regionais”, das “maravilhas da nossa natureza tropical e das suas lendas”, temas sobre os quais o pintor trabalhava “sem transvios, serena e conscienciosamente”, no caminho da “expressão legítima da alma brasileira” (LINHARES, 1926, p. 16, 18-20).

Ao que parece, essa dupla ênfase, apresentada como tese pelo crítico, foi bem acolhida entre seus contemporâneos. Na recepção da *Nova Orientação da Pintura Brasileira*, que repercutiu na imprensa entre abril e outubro de 1926, apenas para se ter um parâmetro, encontramos menções elogiosas ao empreendimento proposto por Mário Linhares ao notabilizar a obra de Manoel Santiago, tanto por tratar-se do “abnegado pioneiro dessa cruzada” pela arte nacional, como colocado pelo *O Jornal* (LIVROS..., 1926, p. 5), quanto pela simpatia com que estudou a “inspiração teosófica” daquele pintor “que já foi consumado pelo *abuso* do nu artístico em quase todas suas telas”, observação que a *Brasiliana* acrescia à seguinte indagação: “Se o nu que ele desenha e colore é arte pura e corresponde à inspiração e à simbólica de que o autor deseja tirar efeitos emocionais e estéticos, *como censurá-lo?*” (NOVA..., 1926, p. 224, grifo nosso).

Ignorando o teor que fomentava tal questionamento, cumpre-nos sinalizar que, apesar de *Uma Sesta Tropical* não ser sequer mencionada pelo artigo citado, como não considerar tratar-se de uma demanda originada após os eventos encadeados no ano anterior, com a recusa da tela? Em suma, dentre composições que Manoel Santiago apresentara no Salão oficial até então, acham-se, por certo, diversas obras consagradas à representação do nu – de fato evidenciada na exposição de 1925 pelo conjunto aprovado pelo júri –, mas, como tivemos oportunidade de observar nos desdobramentos da seção anterior, esse gênero estava longe de configurar a absoluta maioria entre o que foi exibido pelo pintor.

Para todos os efeitos, convém considerar que a nudez, em *Uma Sesta Tropical*, fundamentou as impressões sobre a obra de Mário Linhares divulgadas por Osório Lopes, no *Gazeta de Notícias*. Em manifestação de apoio ao intuito de divulgação ambicionado pelo poeta, Lopes (1926, p. 10) declarou serem merecedoras de “francas simpatias todas as manifestações que visam integrar o Brasil em si mesmo”. No entanto, com relação ao pintor escolhido, o crítico traçou algumas contrariedades, destacando a tela em questão:

Assim, estamos que o Sr. Manoel Santiago para realizar o bellissimo ideal de ser um pintor visceralmente nacional, essencialmente brasileiro, torna-se dispensável trabalhar em ‘nus’, na confecção de quadros como o ‘Sesta Tropical’, condenado pelo Sr. Rodolpho Amoêdo. A questão do ‘nu’ artístico afigura-se-nos complexa, sendo encarada por diversos aspectos.

Incontestavelmente, são as atitudes que influem no mérito da obra, dependendo delas a caracterização de certos trabalhos. Sabemos muito bem que, sob o ponto de vista moral, rigorosamente cristão, nem mesmo certos quadros existentes no Vaticano estariam isentos [...]. Mas é fugindo às exigências dos sentimentos religiosos que lembramos ao pintor a conveniência de voltar-se para a gleba, para o Brasil rústico para as singularidades do ‘meio’ e características principais da raça (LOPES, O., 1926, p. 10).

Apenas tangenciando a questão da moralidade suscitada pelo quadro, matéria de menor importância diante das diligências que lhe consternavam, Osório Lopes esclarecia a natureza de seus comentários ao ponderar, num sentido mais amplo, que os “‘nus’ do pintor” datariam de séculos, e que, por essa razão, estes não poderiam “representar uma feição genuinamente nacional”, uma vez que prejudicavam “o conjunto da nova orientação da pintura brasileira”. Ainda assim, o crítico concluía o ensaio alegando que a restrição pontuada era imposta pela sinceridade, como também pelo desejo de ver o artista “completamente absorvido pelas nossas belezas nativas” (LOPES, O., 1926, p. 10), ausentes, como leva a crer, na tela mencionada.

De maneira geral, centrando-nos sobre as alusões a *Uma Sesta Tropical* encorajadas pela publicação de Mário Linhares, é possível afirmar que, nas apreciações da crítica que retomaram as pinturas destacadas na publicação, a obra de Santiago ocupou um lugar que se definiria com alguma contrariedade, vacilando entre presença e ausência. Como exemplo de manifestação mais evidente a favor da tela, realçamos a perspectiva adotada pela *Para Todos*, que compreendeu o lançamento do livro de Linhares como “uma consagração antecipada” e merecida para “o artista da Sésta Tropical”, no Salão de 1926, a ser inaugurado, do qual esperava-se a conquista do Prêmio de Viagem (MARIO..., 1926, p. 44).

Outra aparição de relevo do quadro no ano de 1926 encontrar-se-ia entre as páginas da revista *Ilustração Brasileira*, quando a obra foi reproduzida pela edição de junho d’*As nossas trichromias* que, novamente, escolhia Manoel Santiago como um dos artistas a figurar na seção – espaço compartilhado com Haydéa Lopes, Nicola de Garo e Arthur Timótheo da Costa. Contrastando às modestas linhas dedicadas pelo editorial anônimo aos autores citados, é sem dúvida no pintor amazonense que se concentra a apreciação como um todo.

Ao atrair os olhares para *Uma Sesta Tropical*, anunciada como aquela “que tem despertado a atenção dos amadores e da crítica honesta” (AS NOSSAS..., 1926, p. 63), seria razoável que a publicação fizesse uma apreciação minimamente atenta às minúcias da composição que, no ano anterior, motivara a defesa fervorosa de Adalberto Mattos nesse periódico – ou, ao menos, realizasse uma descrição meticolosa de seu expressivo colorido, nos moldes vistos sobre a tela *Evocação*, na seção d’*As nossas trichromias* de fevereiro daquele

mesmo ano (AS NOSSAS..., 1925a, p. 68, 69). Curiosamente, não foi esse o caso.

Propondo reproduzir algumas passagens da crítica, “a propósito da obra já vultuosa do fino artista”, a seção prolonga-se, por meio das palavras enamoradas de João Luso a respeito de *Flor do Igarapé*; do entusiasmo de Júlio Medeiros diante dessa jovem que repousa à beira do rio e *Nocturno de Chopin*, além, é claro, das recém-publicadas considerações de Mário Linhares. Neste último caso, privilegiou-se não apenas sua apreciação sobre a última tela mencionada, mas também aquele olhar interessado pelo espírito criador de Santiago, que viveria em pleno êxtase meditativo. Em seguida, alcançamos a breve descrição sobre *Uma Sesta Tropical*, feita por Linhares, trecho que dá prosseguimento às outras colocações que fez sobre o pintor, especialmente sobre sua ausência de “desequilíbrios morais”. Finalmente, sobre a tela escolhida para o ensaio, a matéria reservou apenas a seguinte conclusão: “Como se vê, a tela que reproduzimos mereceu do crítico as melhores referências” (AS NOSSAS..., 1926, p. 63, 64).

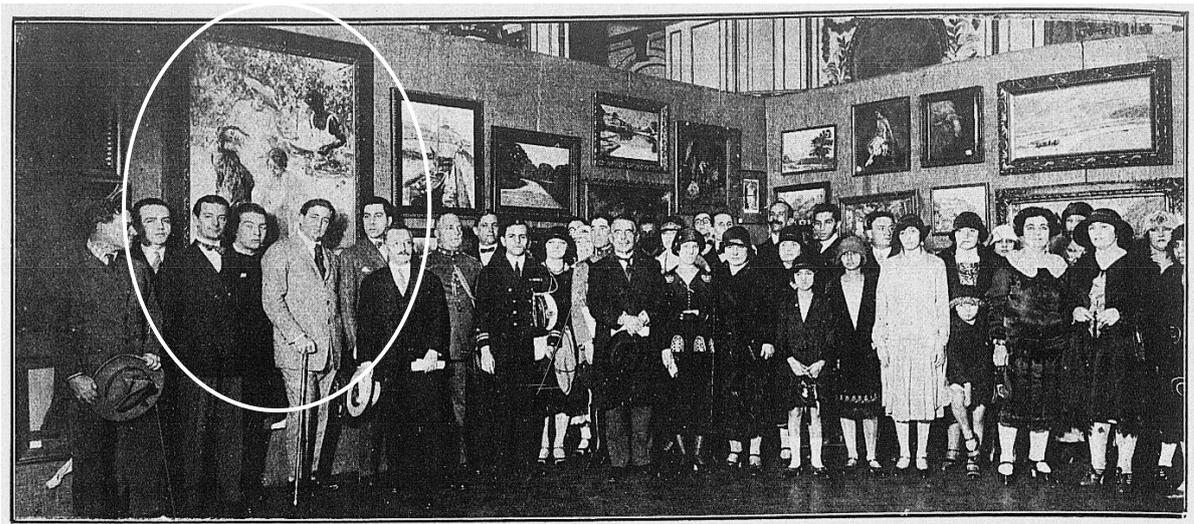
Tratando dessa mesma publicação, são seguramente acertadas as impressões de Mirian Seraphim (2008, p. 198, 199), que, interessada na recepção tanto da tela recusada de Manoel Santiago quanto na de *Flor do Igarapé*, como expomos no tópico anterior, constata a preferência da revista pela reprodução de *Uma Sesta Tropical*, em 1926, como uma nítida “prova de apoio ao artista” perante o episódio do ano precedente. Ao mesmo tempo, pensamos que igualmente dignos de nota são os subterfúgios a que recorre o periódico ao abordar o quadro, optando por uma narrativa que não se detém sobre suas particularidades. Trata-se de um movimento significativamente análogo àquele adotado pelo crítico Adalberto Mattos (1925b, p. 53) em sua apreciação do Salão de 1925, que, por meio de uma elaborada crônica em respaldo à composição, não se dedica à tela, propriamente. No momento em que, de fato, defronta a obra escolhida, a matéria dispõe-se da ligeira descrição de Mário Linhares que, de maneira não menos sintomática, representa um empreendimento invulgar entre crítica que sobre ela discorreu.

Encerrando as menções a respeito da obra encontradas em 1926, um episódio de particular importância em sua trajetória ocorreu com sua participação no principiante Salão dos Novos, recepcionado no Palace Hotel – relevante “centro social” no meio carioca que, desde o início da década de 1920, acolheu mostras artísticas, consolidando-se, posteriormente “como espaço de exposições aberto a artistas novos e inovadores”, um ambiente “alternativo de

eventos artísticos de prestígio” (LIMA, 2001, p. 96, 98).¹⁶⁸ Inaugurada em meados de julho, a iniciativa dos artistas Armando Navarro da Costa, Luiz Villarinho e Hernani de Irajá despontou na imprensa por premissas muito semelhantes àquelas que alicerçavam o Salão da Primavera no olhar da crítica.

Na perspectiva do jornal *A Manhã*, por exemplo, a divulgação do Salão dos Novos acompanhou a reprimenda às Exposições Gerais, retratadas como imitações do Salão de Paris, “mostruários de uma meia-dúzia de obras acadêmicas de valor e de uma grande maioria de trabalhos detestáveis”, que “aspiram ao defunto classicismo”, e no qual o júri rejeita telas de “tendências renovadoras”. Esses componentes antagonizavam com a nova proposta, modelo de “entrada franqueada aos modernos, sem análise, nem mais exames”, em que a “nota predominante” seria a liberdade (O SALÃO..., 1926a, p. 3).¹⁶⁹

Figura 79 - Inauguração do Salão dos Novos



Fonte: A Inauguração... (1926, p. 32).

De maneira um tanto sugestiva, é precisamente neste espaço que encontramos *Uma Sesta Tropical*. Em um registro da inauguração do evento, divulgado pela *Revista da Semana*

¹⁶⁸ Além do trabalho de Lúcia Meira Lima (2001), o *Salão dos Novos* foi lembrado na pesquisa de Ana Paula Nascimento (2009), que também se deteve sobre as atividades do Palace Hotel na década de 1920.

¹⁶⁹ Segundo as considerações publicadas por outra nota do jornal *A Manhã*, para a realização do Salão dos Novos “foram enviados convites aos artistas mais em evidência” e, naquela ocasião, a comissão já recebia alguns trabalhos para serem expostos. Cf. SALÃO..., 1926a, p. 5. Das participações que figuraram no evento, foram frequentemente destacadas entre os periódicos a presença de artistas como Haydêa Lopes, Gilda Moreira, Georgina e Lucílio de Albuquerque, Eugênio Sigaud, Manoel Domenech, Roberto Rodrigues, Henrique Cavalleiro, Porciúncula Moraes, Raul Pederneiras, Mário Navarro da Costa, Manoel Faria, Cornélio Penna, Hélios Seelinger, Mario Tullio, dentre outros.

(Figura 79)¹⁷⁰, eis que defrontamos a tela, capturada em uma posição de destaque: pelas consideráveis dimensões que a evidenciam na lateral esquerda, em comparação aos outros quadros expostos, mas igualmente por achar-se na companhia do ministro Francisco de Sá e de José Marianno Filho, o recém-nomeado diretor da ENBA, instalado à sua frente. Contrastando ao ano anterior, momento em que a composição afigurava na imprensa como que sob a tutela da imagem de Manoel Santiago, o quadro obtém expressiva projeção com a experiência do Salão dos Novos, estampando diversas notas sobre a exposição e sendo ocasionalmente caracterizado, como na revista *Beira-Mar*, como “um dos melhores quadros” de seu autor (SALÃO..., 1926b, p. 1).¹⁷¹

Naturalmente, esse prestígio não deixou, muitas vezes, de estar atrelado ao persistente interesse pelo histórico da recusa da obra, que aparece enquanto dado ora como destaque ao “já famoso quadro” acusado de imoralidade (BELLAS-ARTES..., 1926a, p. 5) ora por meio de declarações mais prosélicas, como as de P. B. que, no jornal *O Globo*, ressaltou não encontrar “absolutamente nada de imoral nesta tela, mas sim excelentes qualidades de composição, original e equilibrada”. Este ainda acrescentou como conselho ao “membro do júri que mais sustentou a imoralidade da tela” que reservasse “argumentos e dialética ‘*pro domo sua*’” (P. B., 1926, p. 8). Ademais, notamos manifestações genuinamente interessadas pelo quadro, como no ensaio assinado por H. D., na revista *Nação Brasileira*, que assim iniciou seu relato sobre as impressões cativadas pelo Salão:

Ao entrarmos, os nossos olhos, não sei porque, caíram sobre *Uma sesta tropical* de Manoel Santiago. Demoramos o nosso olhar sobre essa obra de força, de sentimento, de seiva, por assim dizer, americana. Manoel Santiago reafirmou ali, mais uma vez, as suas altas qualidades de *pintor de nossa vida*, expressando igualmente o seu temperamento ardente de filho do Amazonas. Seu pincel, dir-se-á, possui as tintas de nossa natureza, sabe desvendar o encanto da nossa vegetação e a ardente e airoso beleza de nossas mulheres. *Uma sesta tropical* é, pelo menos, essa afirmativa, tantas vezes já demonstrada em outros trabalhos de valor. Mas não é só. Manoel Santiago apresenta ainda ao salão mais dois magníficos trabalhos [...] (H. D., 1926, p. 8, grifo nosso).

Parece-nos pertinente observar que, incluindo observações sobre as telas *A prisioneira*

¹⁷⁰ Essa fotografia também foi reproduzida no mencionado trabalho de Lúcia de Meira Lima, intitulado “*O Palace Hotel: um espaço de vanguarda no Rio de Janeiro*”. Cf. LIMA, 2001, p. 96.

¹⁷¹ Digna de nota é a maneira como a obra aparece nessa publicação, reservada ao Salão dos Novos, mas na qual encontramos apenas dois registros imagéticos: a reprodução da cena de ateliê, inicialmente divulgada pela revista *Para Todos* (Figura 25), no ano anterior, e a do quadro *Uma Sesta Tropical*, identificada pela breve legenda que consagrava a obra e mencionava outras duas telas expostas por Santiago no evento.

e *Ao cair da tarde*, também expostas pelo pintor, e prosseguindo em seu ensaio sobre outros artistas que figuravam no certame, a referida crítica emoldurava, enquanto texto, não um registro qualquer da exposição sobre a qual tratava, e sim a reprodução daquela cena de ateliê publicada pela *Para Todos* (Figura 25), em que se reúne o casal Santiago frente ao quadro recusado – fotografia sistematicamente recuperada pelos veículos da imprensa após 1925. *Uma Sesta Tropical*, que aparece apenas como fragmento na reprodução, protagoniza, por sua vez, a fala de H. D. que, partindo de um ponto de vista muito diferente de Osório Lopes, por exemplo, reconhece, na obra, a representação da autêntica nacionalidade. Esta interpretação, nota-se, é assumidamente mediada pelo olhar para seu autor, o chamado “pintor de nossa vida” (H.D., 1926, p.8).

Enfoque um tanto distinto a respeito da obra foi encontrado no jornal *A Noite*, em uma crítica atribuída à Interino, que dedicou breves comentários a diversos trabalhos exibidos no evento, queixando-se, inicialmente, do fato de Manoel Santiago apresentar obras “já vistas”, postura que também identificava nas escolhas de Haydéa Lopes e Manoel Faria.¹⁷² A matéria atentava à presença de *Uma Sesta Tropical*, “o quadro recusado por imoral no ‘salão’ do ano passado” e, aproximando-se das impressões externadas por Fléxa Ribeiro em 1925, questionou tanto o desequilíbrio e as incorreções da composição quanto sua inconsistência narrativa.

Achamos francamente injusto o motivo da recusa. Nada tem de imoral a tela. É apenas destituída de lógica no que toca à motivação da obra. O seu autor é um moço estudioso que atualmente pinta bem melhor do que ali demonstra. Como ele mesmo ha de convir, as suas figuras da ‘Sésta’ são desequilibradas, sem volume e mal desenhadas. Atualmente concorrendo ao prêmio de viagem deverá ter corrigido bastante essas imperfeições ‘A prisioneira’ ressent-se ainda, se bem que em menor grau, desses senões. O seu melhor trabalho é o menor dos três: ‘Cair da tarde’, tocado com espontaneidade, belo colorido e emancipação completa do pincelar pobre das academias (INTERINO, 1926b, p. 2).

A julgar pela atmosfera aqui esboçada sobre 1926, momento em que *Uma Sesta Tropical* ocupou, mesmo que em diferentes gradações, um lugar de referência entre aqueles que trataram da produção de Manoel Santiago, fato curioso prolonga-se pelos anos seguintes, quando observamos que o quadro se desloca para um espaço periférico nas considerações da crítica. Até certo ponto, poderíamos argumentar que a disposição pelo amparo ao artista,

¹⁷² A questão da exposição de quadros apresentados em ocasiões anteriores apareceu em outra publicação do mesmo jornal, que lamentava a postura assumida pelo evento, apontada, todavia, como prática de difícil prevenção, por tratar-se de um fato constatado em outros certames, como no Salão Juventas, no Salão da Primavera e no Salão de Outono, além de exposições individuais. Cf. INTERINO, 1926a, p. 7.

impulsionada em 1925, converte-se em uma espécie de apadrinhamento das suas ambições com relação ao Prêmio de Viagem, bem como em reiteradas constatações da brasilidade traçada em suas telas – elementos que, se por um lado, fortalecem-se após o episódio da recusa, por outro, não deixam de dialogar com as características frequentemente reconhecidas na composição contestada.

Contudo, os encaminhamentos da pesquisa empreendida levam a crer, um tanto inesperadamente, que menções àquela outrora prestigiada cena de sesta ambientada nos trópicos tornavam-se raras entre as páginas da imprensa nos anos que se seguiram. Com efeito, a tela sequer foi lembrada em matérias de relevo para a imagem de seu autor, como é o caso d’*A Inquietação das Abelhas*, “livro de impressões” publicado por Angyone Costa, em 1927. Esta obra, cabe pontuar, foi produzida a partir de uma série de entrevistas divulgadas n’*O Jornal*¹⁷³, dentre as quais o casal Santiago foi contemplado como pertencente a uma “terceira geração de pintores”. Também ali Manoel Santiago é encorajado por suas “tentativas de brasilidade”, marcadas por uma pintura “acentuadamente regional, cheia de colorido, de tons fortes e quentes da natureza tropical” (COSTA, 1927, p. 12, 20).

Por ocasião da premiação de viagem conquistada naquele mesmo ano, com o quadro *Marajoaras*, verificamos que *Uma Sesta Tropical* aparece apenas como uma esporádica recordação no clima de celebração manifestado pela crítica¹⁷⁴, prevalecendo um olhar em que sobressaíam telas como *Flor do Igarapé*, *Yara*, *Caipora* e *O Curupira*¹⁷⁵, criações de um artista que Ariosto Berna (1927, p. 16), por exemplo, aplaudia não “como artista irrepreensível do Nu, que o é, mas sim como um impressionista lendário”. Essas são questões que se reafirmam com o conhecido ensaio publicado por Tapajós Gomes na *Ilustração Brasileira*, em 1928, como

¹⁷³ A publicação referente ao casal Santiago integrou a edição de 7 de novembro de 1926 d’*O Jornal*, compondo a série “*Na Intimidade dos Nossos Artistas*”, que originalmente não foi assinada. Cf. NA INTIMIDADE..., 1926b, p. 17.

¹⁷⁴ Um raro exemplo de menção à tela, nesse momento, verifica-se na matéria assinada por Ivone Pimentel, no jornal *A Rua*, que a retoma como amostra na obra de Santiago, artista de “sadio nativismo”. Cumpre considerar, igualmente, que a “vitória” do pintor foi descrita como ato de “absoluta justiça” e que esta “já vinha sendo retardada, devido à conspiração inconsequente de mesquinhos despeitos” – uma referência ao Salão do ano anterior, no qual o Prêmio de Viagem foi entregue à Armando Vianna, dado que a nota apresenta como uma “grave injustiça”. Cf. PIMENTEL, 1927, p. 2.

¹⁷⁵ Essa tela, assim como *A Cabocla*, *A Carta*, *Chacrinha dos Toneleros*, *Mercado Velho*, *Sonhando* (carvão) e *Sinhasinha* (carvão) foram indicadas por Manoel Santiago como concorrentes ao Prêmio de Viagem no Salão de 1926. Cf. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 80: Pasta 08, Doc. 01.

homenagem ao casal que logo partiria para a Europa.¹⁷⁶ Nele, reencontramos *Uma Sesta Tropical* por meio da fotografia d’*O ateliê dos artistas* (Figura 36) – recuperada após 1925, segundo nossa hipótese. Trata-se de um espaço em que, apesar da presença imagética, a tela faz-se omissa no vasto repertório de obras que o crítico recorda como parte da bagagem de seu autor (GOMES, 1928, p. 26).¹⁷⁷

Como apontamos, uma versão retificada da obra de Mário Linhares foi divulgada no *Anuario Brasileiro de Literatura*, em 1938, sob o título “*Um casal de artistas*” e, apesar da mudança de nomenclatura, o artigo conservava quase as mesmas feições da publicação feita doze anos antes – contendo observações que se mostravam incoerentes, aliás, na nova conjuntura. Contudo, o texto compreendia adequações textuais e novos elementos que, no geral, abrangiam as experiências posteriores de Santiago, como sua estadia e retorno da Europa e quadros mais recentes, por exemplo. Cedendo o lugar para a reprodução dessas novas criações, apesar de ausente enquanto imagem, *Uma Sesta Tropical* mantém-se como parte da narrativa pela mesma descrição elaborada por Linhares em 1926 que, na reedição, excluiu, por sua vez, a nota referente à suposta ação de Amoêdo e ao escândalo que seguiu à impugnação do quadro – possivelmente por se tratar de questões de menor pertinência naquela circunstância. Ainda assim, perdura na obra a retórica na qual Santiago fez-se vitorioso diante de “elementos que, a princípio, lhe foram adversos, por força de inconfessáveis despeitos” (LINHARES, 1938, p. 205).

Malgrado as reformulações do crítico com relação ao caso, fato é que os eventos que determinaram a recusa de *Uma Sesta Tropical* tornaram-se, como seria natural, um dado biográfico na trajetória de Manoel Santiago, ocasionalmente retomado pela imprensa sem que a tela em questão fosse, no entanto, referenciada.¹⁷⁸ O episódio sobrevive por meio da narrativa ficcional de Chermont de Britto (1980) que, no romance *Vida Triunfante de Manoel Santiago*,

¹⁷⁶ Opinião compartilhada por diversos personagens da crítica é o fato de que a premiação de viagem conferida a Manoel Santiago, contemplava, igualmente, a pintora Haydêa Lopes, que partiria em sua companhia. Essa perspectiva está presente em Tapajós Gomes (1928, p. 21), que reiterou tratar-se de uma oportuna decisão.

¹⁷⁷ Cabe apontar que, apesar da ausência de *Uma Sesta Tropical* na narrativa, tanto da parte de Tapajós Gomes quanto da de Manoel Santiago, ao ser entrevistado, encontramos no discurso proferido pelo pintor elementos relevantes para a reflexão em torno da realização dessa obra, questões que serão debatidas na próxima seção.

¹⁷⁸ Como exemplo, indicamos uma nota publicada pela *Revista da Semana* em 1949, que elegeu Manoel Santiago como “*A Personagem da Semana*”. Dentre os diversos elementos destacados sumariamente na trajetória do pintor, consta um breve apontamento sobre o ano de 1925, apresentado como o momento em que a imprensa, com o apoio da opinião pública, agitou-se “contra o gesto de um dos membros do Júri do Salão daquele ano, que lhe cortou um quadro taxando-o de imoral” – uma classificação que, de acordo com a nota, foi repudiada por parte dos outros membros da comissão (A PERSONAGEM..., 1949, p. 8).

elabora um interessante enredo sobre os acontecimentos experienciados pelo pintor.

Valendo-se de um vívido relato, o autor apresenta-nos ao quadro *Festa Tropical*, exposto do Salão de Belas Artes, onde fora a grande sensação, despertando o entusiasmo do público, o unânime apoio da imprensa – desejosa que a tela conquistasse a Medalha de Ouro – , e o reconhecimento do júri. Quando do veredito da comissão, entretanto, eis que se opôs Rodolpho Amoêdo, que acusou a obra de imoralidade. Do espanto provocado entre os presentes, acompanhamos a intervenção de Lucílio de Albuquerque e de Eliseu Visconti, o qual, em um momento de consternação, assim conclui sua fala em defesa do artista acusado:

[...] O quadro do Sr. Manoel Santiago, em julgamento, é belo extraordinariamente belo. É o mais notável quadro do “Salão” deste ano. Essas duas mulheres nuas, que mais parecem uma flor ou uma fruta esplêndidas nada tem de imorais ou de impuras. Somente a maldade e a inveja podem descobrir imoralidade nessas figuras esplêndidas (BRITTO, 1980, p. 83).

A despeito da fervorosa defesa proferida, a trama finda com o êxito da “acusação mesquinha e estúpida” de Amoêdo, que foi logo aceita pelo júri. O caso, todavia, terminou por representar a “retumbante consagração” de Santiago (BRITTO, 1980, p. 83), sendo retomado ao final do livro por Chermont de Britto, que novamente aborda o quadro:

Esta cena nada tem de imoral e impudica, como queria Rodolfo Amoêdo, num gesto de inveja contra o então jovem pintor que começava de maneira tão fulgurante. Acho mesmo que nada tem uma bacanal, como grande [sic] pintores gostavam de pintá-las. Ela é além do mais, admiravelmente composta, com a repartição dos motivos diferentes: pequenos, grandes e médios, e a expressão plástica dos intervalos. Tudo aí é tão claro, tão luminoso, tão belo que explica o despeito do grande Rodolpho Amoêdo contra um pintor moço que apresentava tão formidável talento. É nos seus nus, que Manoel Santiago se apresenta igual aos mais notáveis mestres da pintura mundial. Os seus desenhos mostram como ele se aplicava em estudar o nu. [...] (BRITTO, 1980, p. 153, 154).

Ao examinarmos o dramático epílogo reservado para a pintura *Festa Tropical* no Salão de 1925, reconhecemos, não há dúvida, que o autor do livro manipulou aspectos caros à experiência do quadro *Uma Sesta Tropical* no mesmo ano. Desse modo, recorreu a uma narrativa decerto reveladora das rusgas que envolveram a trajetória da tela recusada e que se conservaram, ao longo do tempo, nutridas pelas interpretações inicialmente difundidas pelo terreno midiático, como buscamos demonstrar ao longo dessa seção.

Em todo caso, para além do caráter fantasioso que sustenta o relato, pensamos que *Uma Sesta Tropical* faz-se presente por meio das palavras de Chermont de Britto que, mesmo

superficialmente, permite o acesso a alguns elementos da composição. Isso ocorre ao retomar o dado da sensualidade que prevalece sobre o nu das mulheres em cena, cuidadosamente associado à pureza orgânica; pela atenção ao trabalho intelectual na sistematização dos motivos representados e, também, pelo apreço do pintor por uma fatura luminosa.

Por fim, reencontramos a tela *Uma Sesta Tropical* apenas em junho de 2018, como parte do catálogo da casa de leilões Roberto Haddad, no qual, segundo a indicação, a obra está assinada e datada de 1929.¹⁷⁹ A partir desse momento, sabemos que o quadro passa a incorporar uma coleção privada.¹⁸⁰

3.5 UMA OBRA SINGULAR

A emaranhada tessitura que entrelaça esta seção decorre dos encadeamentos que seguiram à recusa do quadro *Uma Sesta Tropical* no Salão, a princípio, um dado habitual entre as sessões do júri de pintura. A respeito dessa afirmação, basta lembrarmos os desdobramentos entrevistados na seção anterior, elucidativos de um cenário no qual o critério de seleção e, por consequência, as dissidências no meio oficial, formalizavam a praxe a cada novo certame – processo que pôde ser examinado mais sensivelmente neste segmento, com as diligências que seguiram à inscrição de Manoel Santiago na mostra de 1925. Igualmente parte de uma programação minimamente esperada em torno do evento estaria uma postura crítica à instituição, que pautou parcela considerável das manifestações da imprensa reunidas na presente seção. Estas, foram pensadas neste trabalho como um provável prolongamento do clima de insatisfação constatado entre jornais do início da década de 1920 que, de suas múltiplas inclinações, incorporou-se à nossa análise por meio da repercussão do Salão da Primavera – iniciativa originada do apelo à liberdade e acolhimento no espaço artístico, e que encontrou apoio na imprensa, precisamente, como reação aos sucessivos cortes na Exposição Geral.

O tema da recusa configuraria, portanto, uma questão *sui generis* nesse contexto e foi considerando sua pertinência em nosso procedimento analítico que reconhecemos no evento tratado nesta seção um episódio sintomático, incomum naquelas circunstâncias. Convém notar

¹⁷⁹ Trata-se de afirmações que, infelizmente, não foram verificadas, uma vez que a qualidade da reprodução disponibilizada não nos possibilitou a análise da datação.

¹⁸⁰ Reproduzida, no mês de julho, pelo site *Blogger*, em um ensaio escrito por Ricardo Barradas – no qual o quadro não foi mencionado, textualmente –, é possível que o relato descrito pelo autor aborde questões a respeito da trajetória da imagem referenciada, o que não fica realmente claro. Para mais informações, ver: <http://avaliadordearte.blogspot.com/2018/07/energias-e-vibracoes-no-mercado-de-arte.html>

que essa afirmação não objetiva desassociar *Uma Sesta Tropical* de experiências contemporâneas – manifestas na documentação oficial investigada pelo amontoado de recusas notado logo nas primeiras investidas de Santiago no Salão. O que buscamos ressaltar, na verdade, é o fato de que, em 1925, tanto a obra quanto o autor se distinguem em uma atmosfera que mantinha incógnitos episódios correlatos.

Trata-se de um caráter que, ao que parece, começa a se dissolver nos anos posteriores, quando um olhar mais individualizado sobre as recusas na Exposição Geral se fortalecia no meio midiático – dado que foi notado a partir de casos vivenciados, em 1926, pelos pintores Virgílio Maurício e Hernani Irajá, e em 1927, pelo escultor Celso Antônio, todos eles largamente difundidos pelos jornais.¹⁸¹ Nesse espaço, encontramos não apenas diferentes arbítrios a respeito das motivações para as respectivas recusas, como também entrevistas concedidas pelos próprios artistas que, assumindo o confronto com a instituição oficial, organizaram exposições individuais com as referidas obras, em busca de um julgamento que partisse do público.

Nesse sentido, embora a atenção dedicada ao afastamento de *Uma Sesta Tropical* na EGBA de 1925 possa ser interpretada, efetivamente, como expressão das rugas com o meio institucional que vinham repercutindo nos periódicos, motivadas, muitas vezes, pela crítica aos moldes conservadores da academia – e que, nesse episódio em específico, encontra sustentação na imagem de Rodolpho Amoêdo, o suposto algoz que acusou as faltas morais da composição –, os desdobramentos da pesquisa empreendida também apontam para os contornos invulgares que delinearam a recepção do quadro.

Estes, como vimos no início desta seção, estariam configurados tanto no atípico empenho de parte do júri de pintura na revisão da sentença que decretou a recusa da tela – ocasionando, aliás, a indignação de outra expositora, a pintora Georgina Barbosa Vianna –, quanto pelo teor do apoio manifestado por personagens da crítica de arte em relação a *Uma Sesta Tropical*. Essa mobilização revela traços significativos daquela conjuntura justamente por tratar-se de uma campanha direcionada a um caso específico, ocorrência na qual a recusa

¹⁸¹ No que se refere ao caso de Virgílio Maurício, sabemos que suas telas foram recusadas sob o argumento de que ele não possuía idoneidade moral, acusação que nos parece sintomática da trajetória do pintor, especialmente traçada pelas rugas com seus contemporâneos (BELLAS..., 1926, p. 6). Trata-se de problemáticas decorrentes das constantes acusações de plágio que sofreu em sua vida, tema que foi analisado em sua complexidade por Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira (2016; 2018). A respeito de Hernani de Irajá, referimo-nos à acusação de que um dos quadros enviados por ele tratar-se-ia de um plágio (O PINTOR..., 1926, p. 1). Finalmente, quanto a Celso Antônio, sabemos que dois de seus trabalhos enviados ao Salão de 1927 foram recusados, estimulando o apoio da imprensa na defesa do escultor (ESTÁ..., 1927, p. 3).

contestada entre as páginas dos jornais admitia tanto o nome da obra quanto a autoria.

Dessa constatação, não há como negar que defrontamos um desconcertante contrassenso. Afinal, uma inquietação que nos acompanha desde o princípio neste trabalho, evidenciada a partir das relações tecidas na presente seção, diz respeito ao lugar dúbio ocupado pela tela *Uma Sesta Tropical* no ambiente artístico em que foi concebida. Uma obra de arte fervorosamente assegurada enquanto tal nas apreciações da crítica, mas que permaneceu, na mesma medida, tão eclipsada nesse meio discursivo.

É verdade, contudo, que, como demonstrou Daniel Arasse (2019, p. 10), “podem existir, num mesmo momento e numa mesma sociedade, pontos de vista ou atitudes contraditórias” – perspectiva que nos demanda não desconsiderar o acolhimento demonstrado pela imprensa como uma postura legítima. O que não podemos ignorar, entretanto, são os argumentos elencados com o objetivo de refutar a decisão do júri de pintura sob o crivo da moralidade, malabarismos narrativos que apontam ruídos diante da composição, não se aprofundam sobre as camadas que tornam as personagens representadas tão discrepantes entre si e que, sobretudo, não rompem com o enigma que as agrupa. Assim, parece-nos plausível a hipótese de que essa mesma parcela da crítica não encara a obra de Manoel Santiago, simplesmente por não a compreender, privilegiando, conseqüentemente, uma leitura em respaldo ao autor, o “pintor teosofista”, de “concepções elevadas” e indigno, portanto, da acusação e recusa.

Fundamentalmente, essas são impressões que se fortalecem quando relacionadas aos silêncios que, ainda nos dias de hoje, acompanham a obra. Encontrada entre os holofotes da curiosidade midiática no decorrer de 1925 e experimentando um momento de particular notoriedade com os desdobramentos de 1926, nos anos que se seguiram, *Uma Sesta Tropical* desloca-se para uma presença embaraçosamente periférica na biografia de Manoel Santiago.

De maneira um tanto curiosa, em seu lugar permanece um discurso dimensionado com a repercussão da recusa e que, por vezes, resgata o episódio na trajetória do artista, porém, com considerável grau de isenção com relação ao quadro, como que autônomo às suas particularidades. Então, o que resta? No geral, para além de uma linguagem balizadora da obra do pintor amazonense, afirmada por seu compromisso com os temas da brasilidade, bem como por um olhar sensível ao artista injustiçado pelas deficiências do academicismo, sobrevive uma interessante narrativa em torno do nu na pintura santiagana.

Essa particularidade, enunciada por Mário Linhares (1926, p. 16) ao resguardar “a nudez das mulheres de Manoel Santiago”, que não possuiriam uma “preconcebida ideia de concupiscência, no molde das figuras lúbricas de Gervex”, nem qualquer insinuação ultrajante à moral, foi reiterada por outras figuras da crítica, como vimos. É o caso do discurso de

Armando Pacheco (1941, p. 6), por exemplo, que, em 1941, na revista *Beira-Mar*, não economizou elogios aos “estudos do ‘nu’” do pintor, delicados nas linhas, naturais e frutos de “seu personalismo sentido respeitoso de pintar uma mulher sem profanar nem banalizar a Arte”. Para Pacheco (1941, p. 6), Santiago seria o autor “de ‘nus’ para serem vistos com olhos de esteta e não com olhares profanos”, e sua arte derivaria não de um “puritanismo intencional”, mas sim de “virtudes estéticas” – espécie de testemunho perante a obra do pintor que, embora não responda, diretamente, à amoralidade acusada em *Uma Sesta Tropical*, parece se conciliar, em alguma medida, com uma postura que se inicia com a recusa dessa tela.

Esse olhar para a representação da nudez na obra de Santiago, que a interpreta quase como uma manifestação extraterrena, a pairar acima das aspirações da libido, conserva traços peculiares que evocam, inescapavelmente, à narrativa que acompanhou outra figura do universo artístico, e que nos foi apresentada pelo *Gazeta de Notícias* por ter sido, ela também, alvo da criteriosa moralidade.

Em dezembro de 1925, Federico Beltrán Masses aparecia novamente nesse periódico, num ensaio inteiramente dedicado à sua “arte sedutora”, “paganizada no culto supremo ao nu feminino”. Por intermédio das palavras do crítico José Francês, a matéria defendia ser “a partir da *tendência* iniciada em ‘La Maja Marquesa’” que se afirmou a obra do pintor espanhol, na qual triunfaria “a flora rítmica de um corpo de mulher totalmente nu” e espaço no qual a volúpia se oferecia “para deleite do olhar e do intelecto, sem desabar em torpes sujeiras” (BELLAS-ARTES..., 1925, p. 10, grifo nosso).

Esses princípios, notadamente amparados na personalidade do pintor e como que reguladores de sua moralmente sadia concepção artística, aparecem, igualmente, na imagem de Manoel Santiago preservada pela imprensa após a polêmica envolvendo *Uma Sesta Tropical*, e poderiam, segundo nossa interpretação, ser pensados como um intrigante prolongamento desses eventos.

Promovendo a acalorada recepção de Santiago no Salão de 1925 pelas obras expostas e fortalecendo-o como candidato ao Prêmio de Viagem nos anos posteriores¹⁸², essa atenção previamente justificada à sensibilidade do pintor amazonense não deixa de confirmar, de alguma maneira, a convicção que foi bravateada pelo jornal *Gazeta de Notícias* em agosto, por

¹⁸² Embora os desdobramentos da seção anterior evidenciassem a presença frequente de Manoel Santiago entre as apreciações do Salão nos anos que antecederam 1925, uma mudança se torna perceptível a partir de 1926, quando o pintor aparece como personagem credenciado e merecedor do Prêmio de Viagem. Cf. MATTOS, 1926, p. 28. Essa perspectiva foi notada, anteriormente, por João Augusto da Silva Neto (2014, p. 105), que ressalta o “bom recebimento das obras de Santiago no salão de 1925” como um dado no fortalecimento do pintor enquanto concorrente à honraria.

meio da conhecida manchete “*As recusadas que consagram*” (AS RECUSADAS..., 1925, p. 9). Este juízo também se fez presente na publicação do jornal *Para Todos* (O PROFESSOR..., 1925, p. 20), certificando a eclosão do nome de Santiago como consequência natural das injustificadas ações de Amoêdo.

Frente a esse lugar de consagração com que flertou a crítica e os bons frutos colhidos pelo artista, como escapar à suspeita de que a recusa de *Uma Sesta Tropical* poderia, quiçá, resultar dos próprios anseios do autor perante o júri de pintura? Ou seja, que essa espécie de “tendência” iniciada com a tela situava-se na margem de interesses daquele pintor que, como disse Terra de Senna (1921, p. 4), partia do “nobre intuito” de atrair as atenções para si?

Eis um ponto sobre o qual gostaríamos de nos deter, mesmo que de maneira sucinta. E, para pensarmos essas questões, o trabalho de Laura Malosetti Costa (2001), *Los Primeros Modernos - Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, aponta um intrigante parâmetro. Ocupando-se do percurso dos pintores argentinos Eduardo Sívori e Eduardo Schiaffino, entre Paris e Buenos Aires, a autora alude a uma “tradição ‘escandalosa’” que teria se instalado no Salão oficial francês a partir da recusa de composições pouco convencionais e até “intencionalmente” polêmicas.

Essa observação, propiciada a partir das constatações de Schiaffino a respeito dos rotineiros incidentes despertados pelas recusadas no evento – supostamente tencionadas por pintores como Jules Garnier¹⁸³, com o objetivo de provocar a comoção e angariar as atenções – , foi recuperada por Malosetti como insinuação a uma espécie de doutrina partilhada no Salão. Esta, teria em Gustave Courbet e Édouard Manet reconhecidos expoentes, mas se encontrava banalizada quando da experiência dos artistas argentinos no circuito parisiense finissecular (COSTA, 2001, p. 196, 209).¹⁸⁴

Fundamentando-nos nessas breves referências, de volta ao cenário carioca que recepcionou *Uma Sesta Tropical*, poderíamos pensar na recusa de Manoel Santiago como um desafio, uma ação premeditada? Estaria o pintor flertando com esse lugar marcado no imaginário em torno dos “artistas de gênio”, isto é, reivindicando uma herança ao lado do

¹⁸³ Eduardo Schiaffino referia-se, especificamente, ao quadro *Le Constat d'adultère* (1883), apresentado por Garnier ao júri do Salão de 1885, ocasião em que foi, de fato, recusado.

¹⁸⁴ Ao iniciar o capítulo referente à experiência dos dois pintores argentinos, Laura Malosetti Costa (2001, p. 187) introduz aos leitores o fato de que ambos os artistas encaminharam ao Salão francês representações de nu pouco convencionais. É a partir dessa constatação que a autora estabelece como questão a possibilidade de que a comoção angariada com essas composições consistiria, na verdade, em uma intenção por parte dos pintores, como “gestos radicalmente modernos”. Como já indicamos, a abordagem da pesquisadora foi de fundamental importância para as questões que desenvolvemos em nosso trabalho.

prestígio posteriormente conquistado pelos recusados nos Salões do século XIX, ou figuras cujas obras não foram plenamente assimiladas pelo meio oficial?¹⁸⁵

Primeiramente, deveríamos nos questionar a respeito das condições dispostas no ambiente artístico com o qual o pintor se deparou, sentidos que cruzaram os caminhos descritos em nossa análise desde a segunda seção. Foi por meio deles que defrontamos as soluções encontradas por Manoel para se estabelecer como artista na capital, um exercício que nos permitiu acompanhar as orientações do pintor que principiava em um novo circuito expositivo, do mesmo modo em que nos facultou um olhar aproximado em torno das escolhas que culminariam nos eventos de 1925 e que consideramos expressivas naquela conjuntura.

Por um lado, conhecemos um jovem artista manauense que, logo em 1923, pouco anos após se instalar no Rio de Janeiro, mostrava-se crítico aos princípios acadêmicos, perspectiva encarnada na figura do “seu José”, o “modelo eterno da Escola de Belas Artes” e que, segundo o jornal *O Brasil* (BELLAS-ARTES..., 1923c, p. 3), foi concebido por Manoel Santiago como símbolo de um ensino caduco e que saturava “alguns artistas de valor”. Válido sublinhar que o pintor sustentaria esse mesmo ponto de vista alguns anos depois, em 1927, ao alegar, na entrevista publicada n’*A Inquietação das Abelhas*, que não poderia atribuir-se, “com o rigor do academismo, uma formação” propriamente, sendo a arte um sentimento que lhe era inato, “manifestado em tenra idade” (COSTA, 1927, p. 189, 190).

Esta postura, cabe pontuar, não deixa de guardar profundas afinidades com a defesa de um temperamento artístico imperante, e que pautou, a título de exemplo, as impressões proferidas por Frederico Barata diante das obras expostas por Santiago no primeiro Salão da Primavera – espaço em que o crítico reconheceu sua “nova entidade artística”, caracterizada pelo que identificou como uma livre expressão pessoal (BARATA, 1923, p. 3).

Por outro lado, sabemos que essas mesmas declarações em oposição à ENBA partiam de um personagem que, como demonstramos na segunda seção, não negligenciou o aspecto formativo proporcionado pela instituição, à qual manteve-se próximo na condição de aluno livre. Embora Manoel Santiago rechaçasse o ensino acadêmico enquanto modelo, ele não dissimulou à Angyone Costa o papel desempenhado pelos mestres em sua trajetória, nem mesmo os “vários anos” de acompanhamento das aulas na Escola, certificados na conversa com o crítico – para quem ressaltou, inclusive, o reconhecido lugar de Eliseu Visconti como professor particular após esses anos de discente (COSTA, 1927, p. 190).

Além disso, incluímos o fato de que, apesar do impacto positivo conquistado pelo autor

¹⁸⁵ A respeito desse tema, ver: LICHTENSTEIN, 2013, p. 9-15.

com o conjunto apresentado no salão primaveril de 1923, Santiago não fez do circuito independente uma nota única de expressão pessoal nos anos que se seguiram. Esse traço corrobora, de alguma maneira, a postura reticente com a qual interpretamos o suposto confronto com a oficialidade que o certame estimularia.

Como ressaltamos, as Exposições Gerais não deixaram de representar um ponto culminante no percurso de Santiago, espaço no qual se verificam suas permanências e em que é possível constatar, aliás, o amadurecimento de suas composições, num processo intimamente associado à possibilidade de maiores concorrências e de projeção entre seus contemporâneos. Nesse sentido, se de algum modo parece-nos ambígua a conduta do artista perante as instâncias da oficialidade representadas pelo júri de pintura e pelo CSBA – ambas contestadas em suas normas e decisões por meio dos requerimentos endereçados por Manoel Santiago e seus colegas –, ela também deve ser compreendida como sintoma da preocupação do pintor com relação às premiações. Afinal, nem a recusa de *Uma Sesta Tropical* resultou em um confronto direto por parte do seu autor, como o fez, por exemplo, Georgina Vianna.

Desta forma, parece-nos razoável deduzir que a postura de enfrentamento não sobressalta como um propósito para Santiago após a rejeição de seu quadro, inclinação manifesta, por sua vez, na reação dos artistas Virgílio Maurício, Hernani de Irajá e Celso Antônio, que se posicionaram publicamente em oposição à regência do Salão.

O caso é que, independentemente dos fatos que afastam a hipótese de que, com *Uma Sesta Tropical*, Manoel Santiago partia de uma deliberada disposição de desafiar, não há como evitar um incômodo estado de suspeita perante a tela. Esta, diante das personagens agrupadas em cena, fortalece-se, na inegável relação que elas estabelecem com uma espécie de cânone imagético, em que corpos nus e vestidos na moda da época compartilham o mesmo espaço pictórico, não sem suscitar alguma comoção – um traço peculiar àquele cenário francês do século XIX, esboçado a partir das colocações de Laura Malosetti Costa (2001, p. 209). Naquele cenário, como enfatizou Jean Claude Bologne (1990, p. 252-254), com uma pintura menos interessada pela idealização do nu, que se torna um elemento da realidade concreta, os escândalos nos Salões se fizeram frequentes, tornando-se intrínsecos à memória de obras de arte concebidas por personagens como Courbet e Manet, que também foram retomados pelo autor.

Na impossibilidade de mantermo-nos alheios às flagrantes afinidades que uma dessas composições, o quadro *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) (Figura 80), de Manet, manifesta em relação à inusitada cena de sesta santiagana, gostaríamos de nos aprofundar nesta comparação, sintomaticamente prenunciada por Mirian Seraphim (2008, p. 200). No entanto, como

demonstrar, de maneira adequada, as diferentes camadas que aproximam, às vezes simbolicamente, as duas obras?

Figura 80 - *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), de Édouard Manet



Fonte: Musée d'Orsay (2022a).

Por certo, um caminho plausível nesse procedimento sinaliza, de imediato, para o fato de tratar-se de duas telas recusadas pelo júri do Salão para o qual foram submetidas, inicialmente. À parte dos percalços vivenciados no caso brasileiro após a decisão da comissão, cuja história conhecemos, *Le Déjeuner sur l'herbe* foi encaminhada por Manet ao recém-criado Salão dos Recusados (1863), espaço destinado às obras rejeitadas na mostra oficial. Neste, figurou com um novo título, *Le Bain*, tornando-se nuclear entre as atenções do público pela indecência enunciada – o que contribuiu para o lugar de centralidade ocupado por seu autor nas expressões da modernidade do Oitocentos (COLI, 2010, p. 157).

Nessa tela, ambientada entre as árvores e delimitada pelas margens de um rio, assistimos a reunião de quatro figuras: uma mulher nua, que rompe com a intimidade do encontro ao nos endereçar seu olhar esfíngico – igualmente presente em *Uma Sesta Tropical* –, dois homens vestidos em trajes contemporâneos e entretidos pelo desenrolar da conversação, e uma figura, no plano seguinte, que porta um leve tecido enquanto se banha nas águas. O grupo é descoberto em meio à sombra da vegetação, havendo um caminho luminoso que se constrói na composição a partir das roupas dispostas sobre o chão, à esquerda, o corpo reluzente que nos nota e aquele

posicionado ao fundo, conduzindo-nos, por fim, ao barco, na lateral direita do quadro. Este, por sua vez, certifica a privacidade da cena, avistada apenas por um pequeno pássaro que voa sobre as figuras – além de nosso olhar impertinente, é claro.

Ainda assim, parece-nos autorizado afirmar que a composição de Manet guardaria, em relação a *Uma Sesta Tropical*, o mesmo princípio que ambienta figuras nuas e vestidas em uma localidade tangível a seus contemporâneos. Isso lhes possibilitaria uma proximidade virtual que, como bem assinalou Jorge Coli (2010, p. 189) a respeito do quadro francês, se constrói atrelada ao tema: não “um piquenique no campo”, no caso – cena bastante comum ao lazer parisiense à época –, mas um encontro para a sesta no calor meridiano.

Contudo, se *Le Déjeuner sur l'herbe* recorria, igualmente, às fontes de uma tradição pictórica para justificar a integração entre esses corpos cobertos e desvelados, retomando, possivelmente, *Il giudizio di Paride*, de Marcantonio Raimondi, e *Le Concert champêtre*, atribuído a Ticiano, foi a contemporaneidade da situação, certificada pelas vestes das figuras masculinas, o que determinou a comoção do público e a ousadia reconhecida (COLI, 2010, p. 190). Nas palavras de Meyer Schapiro (2010, p. 44) sobre a tela, era como se a nudez da mulher que se volta ao espectador, no “contexto dos parisienses a conversar”, “representasse seu ser social normal” – um incômodo que, ao que tudo indica, ficou longe de atingir proporções semelhantes entre a crítica brasileira na experiência santiagana.

Dito isso, uma segunda dimensão que possibilitaria o diálogo entre a célebre cena de um almoço na relva e a tela *Uma Sesta Tropical* – e que não deve ser negligenciada, portanto –, consistiria no aspecto enigmático que se conserva em ambas as composições. Como assegurou Jorge Coli (2010, p. 190, 191) a respeito do quadro parisiense, *Le Déjeuner sur l'herbe* seria uma obra que “nos revela muito pouco” e que “nada nos informa sobre a significação das imagens” – traço caro às composições de Manet, que, como percebe o autor, estariam posicionadas “do outro lado do sentido”. Nesta fronteira, acreditamos encontrar-se, do mesmo modo, o quadro de Manoel Santiago.¹⁸⁶

Para além dessa relação apontada, se expandirmos nosso olhar a partir da interação que *Uma Sesta Tropical* nutre com uma esfera delimitada no repertório visual do século XIX, precisamente aquela em que a nudez foi representada como um dado do cotidiano compartilhado, não poderíamos deixar de advertir sobre o campo vasto e fecundo de associações passíveis de serem aqui estabelecidas. Não nos cabendo maiores prolongamentos,

¹⁸⁶ Conforme sublinha Jorge Coli (2010, p. 190) a respeito do quadro, um dos elementos que teria contribuído para o choque despertado com a exibição da tela estaria determinado justamente por esse “caráter enigmático das imagens” arranjado na composição.

entretanto, centrar-nos-emos em dois breves e sintomáticos exemplos, dentre os quais um lugar de destaque deve ser reservado àquela obra que colaborou para a reputação de “terrível excêntrico” construída ao redor de Manet, a despeito de seus próprios anseios: a controversa *Olympia* (1863) (Figura 81), exposta no Salão oficial em 1865, onde certamente não passou despercebida (DARRAGON, 1989, p. 118, 108, tradução nossa).¹⁸⁷

Figura 81 - *Olympia* (1863), de Édouard Manet



Fonte: Musée d'Orsay (2022b).

Nessa obra, Manet coloca-nos, mais uma vez, desconcertados pelo olhar da figura branca e nua que nos fita, deitada sobre uma cama, ao lado de uma mulher negra, vestida, e que a interpela com um buquê de flores. Além disso, há um gatinho preto e desconfiado diante do provável visitante que acaba de chegar, enunciado pela alcova de uma cortesã, a nova Vênus daquele século.

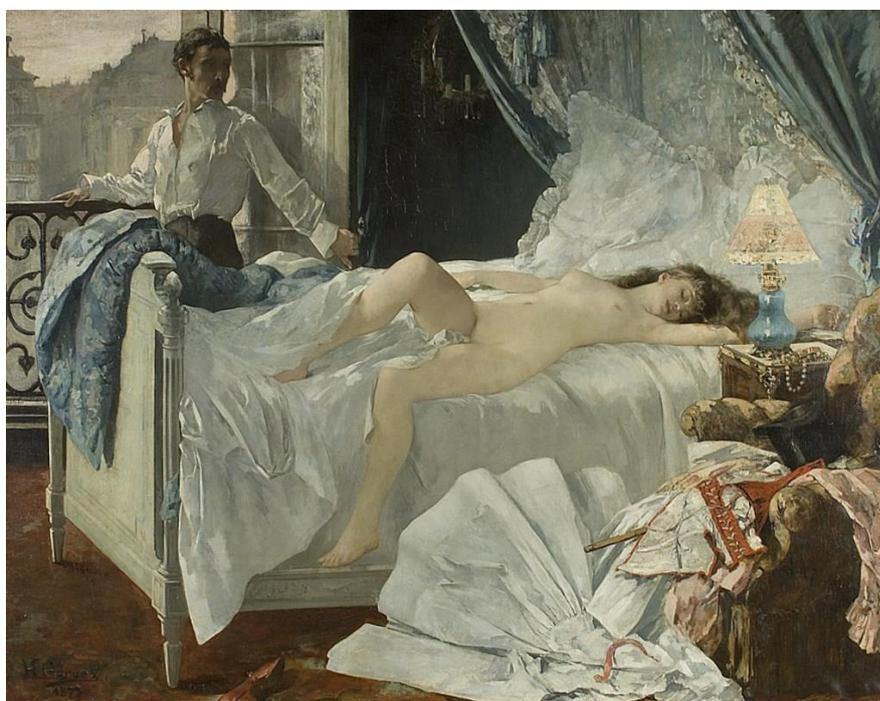
Devemos ter em mente que, desaprovada pela vulgaridade com a qual retomava o tema da tradição (DARRAGON, 1989, p. 115), a tela, segundo T. J. Clark (2004, p. 193), incomodou não apenas pelo olhar indevido lançado por Olympia, que denunciava a “trama de sociabilidade” arquitetada na composição. A essa reação, acrescentar-se-ia o fato de tratar-se de “uma pintura que revelava as incoerências de sua feitura”, e que se manteve cética perante

¹⁸⁷ No original: “*Sa réputation de terrible excentrique est établie [...]*” (DARRAGON, 1989, p. 118). Cumpre notar que, como esclarece Eric Darragon (1989, p. 108), *Olympia* foi, de início, rejeitada pelo júri do Salão, decisão posteriormente modificada pela atuação de um membro da comissão, Louis la Caze.

os parâmetros da similaridade, desconcertando as expectativas ao insistir em sua materialidade pictórica (CLARK, 2004, p. 129, 130). Processava-se, assim, sua dupla condenação: uma de ordem moral, naturalmente, e outra relacionada ao critério de competência técnica.¹⁸⁸

Ao lado de *Olympia*, outro exemplo que nos interessa pode ser encontrado em *Rolla* (1878), designado por Henri Gervex ao Salão (Figura 82), do qual foi retirado momentos antes da inauguração, contrariando a categoria *hors concours* de seu autor, que lhe dispensava das deliberações do júri. Este episódio, todavia, não impediu que o quadro fosse visto pelo público, uma vez que foi exposto, logo em seguida, em uma galeria particular de Paris (CLAYSON, 1992, p. 116).

Figura 82 - *Rolla* (1878), de Henri Gervex



Fonte: Musée d'Orsay (2023b).

Inspirada no poema homônimo de Alfred de Musset (1833), palco de ensaio sobre a decadência da sociedade contemporânea, *Rolla* teria sua moralidade questionada não pelo corpo nu da mulher que se abandona sobre os lençóis da cama, nem mesmo pela presença de um homem, displicentemente vestido, que lhe lança um olhar de despedida, momentos antes do suicídio que os versos auguram. Com base na análise da historiadora da arte Hollis Clayson

¹⁸⁸ Ao que parece, essa desaprovação da abordagem pictórica de Manet, em *Olympia*, pode também ter sido uma das motivações para a recusa de *Le Déjeuner sur l'herbe*. Essa possibilidade foi apresentada por John Rewald (1991, p. 74), que observa, nos “amplos contrastes”, “francas oposições cromáticas” e, na “tendência à simplificação” verificada no quadro, uma possível sugestão para sua reprovação.

(1992, p. 119-126), esse questionamento decorreria, mais exatamente, da natureza-morta que compõe a cena representada, uma junção de peças de indumentária magistralmente descrita pela autora, e que emanaria uma poderosa metáfora social e sexual, testemunha do escandaloso relacionamento entre um rapaz burguês e uma jovem cortesã.¹⁸⁹

De modo geral, não deixa de ser curioso que o que essas sumárias colocações a partir das obras cotejadas revelam é o fato de que todas elas compartilham, como matriz comum, um pretexto narrativo verossímil. Embora a presença da nudez na vida cotidiana aproxime essas representações, com maior grau de parentesco, da obra *Uma Sesta Tropical*, esta permanece, como vimos, distanciada de um sentido narrativo compreensível, levando-nos, novamente, a reconhecer o lugar de alteridade que nela se inscreve.

Fundamentalmente, é esse mesmo sentido que faz das obras mencionadas um complexo coerente de elementos coadunados, em que, apesar de polêmico e, indubitavelmente relacionado ao prazer do olhar masculino, o nu aparece como dado facilmente justificado: enquanto pista sobre a informalidade que reúne as figuras de *Le Déjeuner sur l'herbe* às margens de um rio convidativo para o banho; por meio do olhar e da gestualidade de uma cortesã, a *Olympia*; nos instantes que transcorrem ao encontro de dois amantes, como em *Rolla*, e até mesmo na intimidade de um aposento, aos moldes de *La Maja Marquesa*. Desviando dessa espécie de logicidade aparente, entretanto, *Uma Sesta Tropical* preserva na contradição a sua essência e mantém-se implacavelmente silenciosa sobre o estranho encontro que comunica – transpondo, inclusive, a problemática da moralidade, segundo os parâmetros notados.

Esse constatado paradoxo intensifica-se quando retomamos os passos de Manoel Santiago e verificamos que a retórica que lhe imprimiu a aura de um pintor vitorioso, apesar da recusa de sua obra, conciliou-se pacificamente à postura de um artista que não rompeu com as instâncias de legitimação no campo das belas artes fluminense e que, sem dúvida alguma, não fez de seu quadro um emblema revolucionário.

Com base nas resoluções de nossa segunda seção, sabemos que Manoel Santiago apresentou-se como alguém capaz de atuar de maneira estratégica no meio artístico, que não se lançou de maneira impensada no circuito expositivo, mostrando-se vigilante no que diz respeito à construção de sua imagem pessoal. Mesmo assim, somos levados a reconhecer que a análise desenvolvida nesta etapa de nosso trabalho reforçou as incoerências que sua tela apresenta

¹⁸⁹ Importante ressaltar que a ambiguidade da figura nua adormecida possibilita leituras diversas. Pelo olhar da pesquisadora Mirian Seraphim (2008, p. 171), o que vemos representado sobre a cama seria “a nudez adolescente”, elemento que, de fato, está presente no poema de Musset. Esse dado também foi apresentado por Clayson (1992, p. 119), em sua análise sobre a obra, que indica, por sua vez, que Gervex optara por representar “*une jeune femme et non une enfant*”, segundo relata o poema.

diante do que seria convencionalmente aceito no Salão, sobretudo do ponto de vista da moral – senso reconhecido como bandeira até entre os moderados critérios do Salão da Primavera.¹⁹⁰

Neste sentido, os diferentes vetores traçados pelos caminhos que percorremos até aqui convergem para o entendimento de que, independentemente das prováveis intenções de Santiago, *Uma Sesta Tropical* é uma obra que insiste em manter-se, de algum modo, emancipada de qualquer pretensão alheia, que persiste em sua condição de enigma e impõe, ao mesmo tempo, uma posição excepcional na biografia de seu autor.

Ainda assim, longe de afiançarmos a perspectiva de que a tela paira desassociada de seu entorno, partimos do princípio de que, como adverte Sônia Gomes Pereira (2016, p. 255, 256), “nenhuma obra de arte existe fora do ambiente cultural em que foi gerada”. Compreendendo, portanto, que os “objetos artísticos encontram-se intimamente ligados aos contextos culturais”, nutrindo a cultura e sendo nutridos por ela, acreditamos que é atentando a essa “relação dialética” que se delineia (COLI, 1981, p. 118) e retomando nosso olhar para a obra que encontraremos meios de romper os silêncios que lhe encobrem, ou, talvez, decifrar os possíveis sentidos que emanam.

¹⁹⁰ Ver: ALGUMA..., 1922, p. 3.

4 ALGUNS SENTIDOS PARA *UMA SESTA TROPICAL*

Figura 83 – *Uma Sesta Tropical* (1925), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018).

É possível que o propósito que anima esta seção final origine-se da intuição de que emanam, dos silêncios que unem as figuras em *Uma Sesta Tropical* (Figura 83), camadas de um quadro que tem algo a dizer, que busca comunicar. Somos inspirados, portanto, por uma concepção discordante, em essência, daquela manifestada por Fléxa Ribeiro (1925, p. 3) ao

ponderar a ingenuidade da obra. *Uma Sesta Tropical* não é ingênua, muito menos insignificante, como defendeu o crítico.

Em sua concretude material, concebida da abstração pela mão do artista (FOCILLON, 1988, p. 76), o quadro tenciona ser compreendido e fornece pistas aos observadores. Seguindo os rastros deixados por um tipo de silêncio que é “carregado de ruídos, de espessura” (COLI, 2014, recurso online)¹⁹¹ e munidos por um olhar fundamentado na comparação, aprofundaremos-nos nas particularidades que são inerentes à composição, à procura de sentidos que atenuem seu lugar de mistério.¹⁹² Com esse objetivo, retomaremos os apontamentos iniciados com a descrição da obra, em nossa primeira seção, pois são os sinais nela reconhecidos que nos orientarão nessa proposta.

4.1 A HORA DA SESTA

Uma boa maneira de começarmos esse procedimento analítico seria atentar aos enquadramentos que notificam aos observadores que o que se vê na composição corresponde ao encontro para o desfrute da sesta, transportando-os, prontamente, a um lugar no imaginário concernente ao instante de repouso que se prolonga após o almoço. Quando o calor meridiano atinge sua culminância, interrompe-se o trabalho e o tempo é dispendido em pleno descanso.

Em *Uma Sesta Tropical*, identificamos alguns desses referenciais compartilhados corporificados na tela por meio da luminosidade que incide sobre a vegetação suspensa e que, insistentemente, contamina os elementos que se encontram na parte interna do suposto quintal. Na mesa farta que aponta para a saciedade dos corpos, alguns que se desmancham mornamente em uma inércia emudecida, além, é claro, da titulação do quadro, que adverte sobre o tema principal que ambienta a cena.

Enquanto motivo de representação, são, por certo, múltiplas as configurações que recuperam o momento da sesta na linguagem pictórica – materialização visual que nos

¹⁹¹ Em conformidade com as colocações do professor Jorge Coli (2014, recurso online), partimos do princípio de que “não existe apenas *um* silêncio” para atentarmos às especificidades que emanam do quadro *Uma Sesta Tropical*. Nossas considerações, portanto, decorrem das observações do autor sobre o exercício comparativo na “prática dos historiadores da arte”, a partir do qual compreende que “o silêncio é o ‘lugar’ em que ocorre a intuição e a intuição é uma forma de inteligência” (COLI, 2014, recurso online).

¹⁹² Nossas considerações devem ao movimento proposto por Alexander Miyoshi, no trabalho *Moema é morta*, no qual, ao sinalizar para a singularidade do quadro de Victor Meirelles, o autor aponta o interesse por aprofundar-se nas “particularidades” da obra como caminho para seu estudo. Cf. MIYOSHI, 2010, p. 33.

possibilita interessantes vias interpretativas. Podemos encontrá-la, por exemplo, como tradução do repouso franqueado aos trabalhadores e trabalhadoras do campo, assunto caracterizado na tela *La Méridienne* (1889-1890) (Figura 84), elaborada por Vincent Van Gogh a partir de Jean-François Millet.¹⁹³ Nela, contemplamos as pesadas formas de dois camponeses que usufruem dessa pausa cotidiana, instante em que se interrompe o esforço laboral e descansam as ferramentas de trabalho, colocadas na obra, em primeiro plano, bem ao lado das figuras, confortavelmente alocadas à sombra de um dia quente. Este, por sua vez, irradia sobre os tons de amarelo a vibrar na campanha, na qual visualizamos, ao fundo, uma nova etapa de trabalho à espera.

Figura 84 - *La Méridienne* (1889-1890), de Vincent Van Gogh

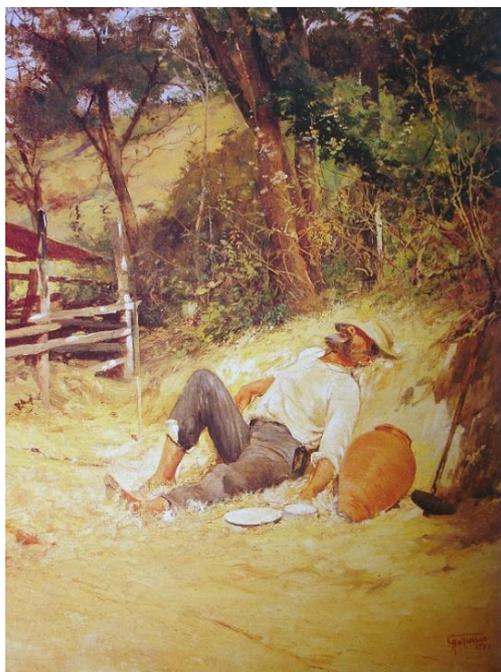


Fonte: Musée d'Orsay (2023c).

Feições semelhantes aparecem no quadro *A Sesta* (1900) (Figura 85), de Antônio Parreiras, que nos apresenta um trabalhador adormecido a descansar sob o sol ardente, apoiado nas curvas do relevo e sobre o gramado. Este, ao refletir a luminosidade do meio-dia, parece consumir o homem, como se suas folhas formassem labaredas. A personagem possui as roupas desgastadas pelo ofício – sugerido pela enxada que a acompanha – e goza do sono propiciado tanto pela água fresca quanto pela modesta refeição, indicados pelos utensílios que a rodeiam.

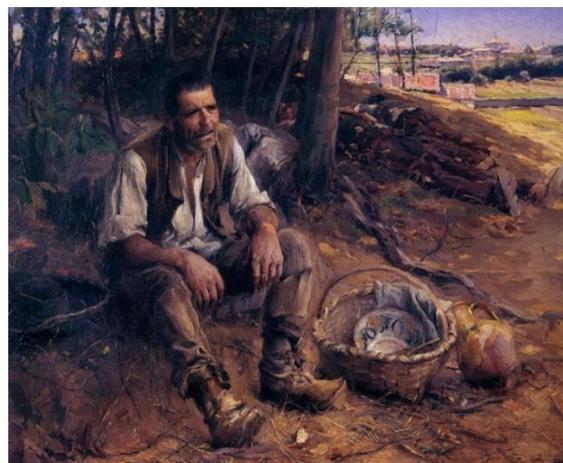
¹⁹³ Referimo-nos à obra *Les quatre heures du jour* (1866), que se encontra atualmente no Museu de Belas Artes de Boston, Estados Unidos.

Figura 85 - *A Sesta* (1900), de Antônio Parreiras.



Fonte: Enciclopédia... (2023d).

Figura 86 - *A Sesta* (entre 1898 e 1902), de José Malhoa



Fonte: Google Arts & Culture (2023m).

Clima um tanto adverso foi descrito pelo pintor José Malhoa, em *A Sesta* (entre 1898 e 1902)¹⁹⁴ (Figura 86), parte da coleção de arte portuguesa da ENBA, desde 1902 (VALLE, 2016, p. [1]), e que poderia compor a formação visual de Manoel Santiago, na mesma instituição. No quadro, observamos um homem de roupas surradas, corpulento e envelhecido, que, diferentemente dos companheiros que dormem ao fundo da cena, não se permite a completa entrega que o sono propicia. Seu semblante transparece a inquietação de um indivíduo para o qual nem a sombra fresca nem a cesta de alimentos, esvaziada, foram suficientes para aquietar o corpo extenuado.

Estas configurações, como demonstra Arthur Valle (2016, p. [3]), relacionar-se-iam com a atração pelo “hábito das classes trabalhadoras” difundido na “cultura visual” portuguesa e brasileira do período, e que poderia admitir, nessa tela em particular, um “suposto componente de crítica social”. É possível acrescentar, igualmente, que há algo na personagem que ultrapassa, de certo modo, o abatimento provocado pelo trabalho – um cansaço mental que nos transporta para outras ordens de sentido, também impregnadas no corpo representado por Malhoa.

¹⁹⁴ A respeito da datação da obra, fundamentamo-nos nos apontamentos de Arthur Valle, que comenta sobre a controvérsia em sua definição e considera a criação do quadro entre os anos 1898 e 1902. Cf. VALLE, 2016, p. [2 e 3].

Contrariando, entretanto, o lugar de prováveis fontes de Manoel Santiago para sua cena de sesta, poderíamos argumentar que não é exatamente o protagonismo do desfrute proletariado, ao interromper o próprio expediente, um ponto privilegiado em *Uma Sesta Tropical*. Nela, o trabalho se faz presente, de fato, permanecendo operante na imagem da empregada doméstica – que serve à mesa uma refeição que, supomos, não lhe é destinada, e que foi colocada à margem, separada pelo parapeito que desmembra o cenário em dois espaços distintos.

Apesar da atmosfera quente e de saciedade que, na proposta santiagana, estaciona os corpos posicionados dentro do pátio, aproximando-os, portanto, das três cenas de sesta mencionadas, a temática escolhida para a composição faz referência direta ao ambiente restrito à parte interna do recinto, onde não se pressupõe o trabalho. Assim, flertando com a ociosidade e somando-a à imoderada abundância que resta sobre a mesa, *Uma Sesta Tropical* distancia-se da simplicidade e das duras marcas ocasionadas pelo esforço laboral conferidas às outras pinturas.

Centrando-nos nas figuras em que reconhecemos os letárgicos efeitos da meridiana e que, por esse motivo, condensam a estrutura narrativa da composição, acreditamos que o quadro compreenda, com maior afinidade, representações sobre o tema da sesta que privilegiam personagens que se encontram em ambientes domésticos ou mesmo em paisagens licenciadas a um proveito desinteressado – alheadas, por assim dizer, de um entorno que subentenda quaisquer relações entre elas e o trabalho laboral. Esta particularidade, anteriormente enunciada por meio das cenas de sesta de Joaquín Sorolla (Figuras 22 e 23), permite-nos, do mesmo modo, aproximações com telas como *La Sieste* (1905) (Fig. ci-36), de Henri Manguin, que representa um cenário externo, à sombra fresca das árvores, no qual uma figura dorme sobre uma espreguiçadeira, bem longe da agitação cotidiana que se deduz da paisagem urbana, entrevista ao fundo da composição.

Algo dessa morna calma também se prolonga em outra cena de mesma temática (Fig. ci- 37), de autoria do pintor cubano Guillermo Collazo (1850-1896), que nos apresenta à imagem de uma mulher confortavelmente alocada em uma cadeira de varanda e protegida do meio exterior – embora seu olhar direcione nossas atenções para o horizonte, que enquadra a beleza da vegetação do jardim e as ondas do mar, em último plano. Poderíamos nos alongar sobre essa aura de remanso e incluir, em nossa análise, as preguiçosas personagens pintadas pelo americano John Singer Sargent, que, como em *Group with Parasols* ou *Siesta* (1904) (Figura 87), desfrutam de um tempo dilatado e dormem sobre a relva, como que carregadas por uma maresia, vagando pelas diferentes tonalidades de verde pinceladas, colorações que se mesclam aos amarelos da luz solar.

Figura 87 - *Group with Parasols* (1904), de John Singer Sargent



Fonte: The Metropolitan Museum of Art (2023).

Não poderíamos desconsiderar que esse prisma sobre o intervalo da sesta reporta, igualmente, a representações mais interessadas pela apreensão de uma nudez de contornos sensuais que se apresenta no corpo adormecido, idealização comumente encontrada em ambientes privados e hipoteticamente distantes dos olhares externos, mas que também se manifesta em *Uma Sesta Tropical*, por mais inusitado que esse dado possa parecer.

Nesse caso, incluem-se composições como a premiada *La siesta* (1908) (Fig. ci-38), de Joaquín González Ibaseta¹⁹⁵, na qual observamos as formas nuas de uma mulher em um estado de inconsciência por si só inquietante. Seu corpo desprotegido encontra-se sobre um divã acolchoado, transpassado apenas por um véu cristalino que desemboca sobre seus pés. É possível citarmos, do mesmo modo, o quadro homônimo do pintor cubano Antônio Gattorno (Fig. ci-39), que representa o cândido descanso de uma jovem deitada sobre a cama, deixando à mostra, por sua vez, a lapidada carnação de seu corpo, estirado sobre os lençóis desalinhados e delicadamente banhado pela radiação de um dia quente que invade o cômodo pela indiscreta abertura da janela.

Cenas de sesta como essas – que manipulam a sexualidade como um dispositivo preponderante na relação mediada com o observador –, também apontam possibilidades

¹⁹⁵ Informações sobre a trajetória do pintor podem ser encontrados na página virtual do Museu do Prado, em Madrid. Ver: <https://www.museodelprado.es/recurso/gonzalez-ibaseta-joaquin/4d4290ac-12ce-4318-9bbe-f6636db5ffc2>

distintas e que, se não referenciam a representação de um júbilo proveniente do sono, dizem, mais concretamente, de uma forma de prazer que se quer mais explícita. Nesses desdobramentos, aludimos à polêmica tela de Prilidiano Pueyrredón, intitulada *La Siesta* (1865) (Figura 88), que conhecemos a partir das observações da pesquisadora Mirian Seraphim (2008), por esta englobar, em sua pesquisa, uma análise centrada em obras que possuem como temática a representação da intimidade compartilhada entre mulheres. Assim como *Le Sommeil* (1866), de Gustave Courbet¹⁹⁶ – concebida para uma coleção privada –, a tela de Pueyrredón também escapou aos olhares do Salão. Em diálogo com o trabalho de Laura Malosetti Costa (1995), Seraphim indica que *La Siesta* insere-se na coleção do artista de “nus” que “não foram criados para a exibição pública” (SERAPHIM, 2008, p. 150).

Figura 88 - *La Siesta* (1865), de Prilidiano Pueyrredón



Fonte: Centro de História da Arte e Arqueologia (2015c).

Na obra em questão, deparamo-nos com duas figuras nuas que compartilham a mesma cama, guardada por dossel vermelho, tonalidade que reverbera sobre outros fragmentos do cômodo, contrastando à coloração de suas peles, de um aspecto admiravelmente polido. Uma delas, ao fundo, abandona-se em um estado de introspecção que pouco declara ao espectador, visto que apenas a parte posterior do seu corpo dá-se a conhecer, sobressaltando suas formas curvilíneas. Estas, como notou a autora uruguaia, parecem duplicar-se pela reconhecida semelhança que revelam frente à imagem de sua companheira, como se se tratasse da mesma

¹⁹⁶ Gustave Courbet. *Le Sommeil*, 1866. Óleo sobre tela. 135 x 200 cm. Petit Palais.

modelo (COSTA, 1995, p. 131, 132).¹⁹⁷ Esta última, que conhecemos mais proximamente, absorve-se em um gozo íntimo, caracterizado tanto por um semblante descontraído quanto pela representação parcial de uma de suas mãos, que lhe escapa entre as pernas flexionadas.

De algum modo, pode ser que conotações aproximadas atravessem *Uma Sesta Tropical*, mesmo se considerarmos este como um dado furtivo, sugerido pelo toque que entrelaça duas personagens em cena: aquela ambígua figura de chapéu e a mulher nua posicionada à sua frente. Sendo este o caso, tratar-se-ia de uma relação que ganha em materialidade ao atentarmos para a delicadeza descrita no gesto que se prolonga entre ambas, conferindo-lhes uma condição de cumplicidade que fundamenta, aliás, a trajetória serpenteada da linha que estrutura a composição. Evidentemente, referimo-nos a uma associação que pressupõe uma natureza diferenciada daquela proposta por Pueyrredón. E, se o contato estabelecido entre essas figuras na cena santiagana não delinea, efetivamente, uma relação erótica e de apelo sexual compartilhada pelas figuras, a conexão corporificada pelo toque permite, sem dúvida, que reconheçamos um envolvimento afetivo entre elas.

De modo geral, por entre as vias interpretativas que contemplamos, vimos que *Uma Sesta Tropical* nutre-se, num sentido iconográfico, de elementos que de fato incorporaram o repertório imagético na representação da sesta no decorrer do entresséculos XIX e XX. Conservando, entretanto, um lugar de alteridade que lhe é próprio, a composição é notavelmente constituída por elementos que parecem desviar, num sentido mais amplo, à mensagem enunciada. Tratando-se de um instante do cotidiano representado, preponderantemente, como expressão de um deleite introspectivo e sujeito aos caprichos do sono, na tela de Manoel Santiago, avistamos um cenário que não parece plenamente afeito a desdobramentos dessa natureza, marcado por personagens que se mostram despertas ou operantes, à exceção da criança que dorme sobre o chão.

Ainda assim, poderíamos afirmar que essa aparente assimetria se atenua, por assim dizer, quando aproximamos *Uma Sesta Tropical* a outra perspectiva sobre a hora da sesta encontrada entre as páginas do jornal *A Manhã*¹⁹⁸, a partir de um poema de Sady Garibaldi, intitulado *Meio-dia*. Aqui, destacamos apenas um fragmento dele:

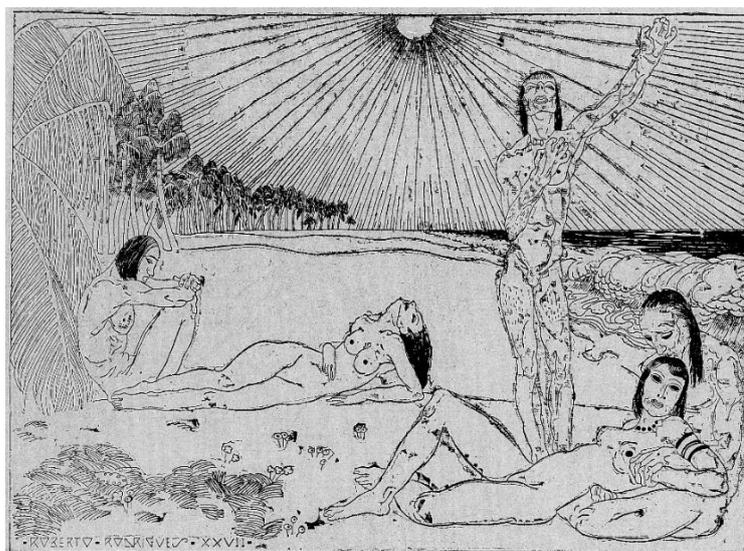
¹⁹⁷ Como coloca Laura Malosetti Costa, apesar de se tratar de uma composição que dá “a entender que são duas mulheres” pela “diferença na pose e a distinta coloração das carnes”, o quadro *La Sesta* remeteria a uma “tipologia dos daguerreótipos eróticos”, nas quais as modelos aparecem com sua imagem duplicada diante do espelho (COSTA, 1995, p. 131, 132, tradução nossa).

¹⁹⁸ O poema aparece no periódico ao lado dos versos escritos por Jarbas Andréa, em um poema intitulado *Amanhecer*, que, assim como a de Garibaldi, acompanha uma ilustração de Roberto Rodrigues.

Meio-Dia.
 Hora da sesta.
 Quietude.
 Neste aparente ressonar de tudo, tudo trabalha com mais afã.
 Há um regurgitar de vida.
 Há um entusiasmo fecundo que não arrefece, amornando o ambiente.
 Há anseios que parece quererem explodir dentro da gente como dinamite.
 Uma super carga psíquica atua, nesta hora, sobre a nossa sensibilidade física.
 Meio-Dia.
 O sol, a pino, diz uma ode tropical à América.
 A América é uma promessa de luz e de frutos às trevas e a fome do Mundo.
 O sol da América fala à tristeza do Mundo.
 O Mundo escuta o sol da América como um antigo que escutasse a voz de um profeta, antes de cristo. [...]
 Meio-Dia
 Na aparente quietude de tudo, no ilusório silêncio de tudo
 Tudo se faz ouvir, tudo fala, grita, gesticula.
 Nunca a vida se manifestou com tanta vida, nem nunca o relógio da minha exaltação marcou hora mais iluminada, hora mais tintinabulante [...]
 (CARIBALDY, 1927, p. 37).¹⁹⁹

Prosseguindo entre os versos, somos transportados à atmosfera de potencialidades que emanam da América do Sul, também chamada “América do Sol”, uma terra preme em promessas que afirmariam a ascendência desse “Novo Mundo” sobre o Velho Mundo; domínio cujas fronteiras são guardadas pelo astro do meio-dia, senhor que influiria, do mesmo modo, sobre as sensibilidades do corpo que, divergindo a um “ilusório” estado de letargia, acumularia em si poderosa pulsão enérgica.

Figura 89 - *Meio-Dia* (1927), de Roberto Rodrigues



Fonte: Caribaldy (1927, p. 37).

¹⁹⁹ Cumpre observar que a autoria do poema aparece no jornal com um ligeiro desvio de grafia. O sobrenome do poeta e jornalista Sady Garibaldi foi indicado como “Caribaldy”.

Essa estranha condição, caracterizada pelas palavras do poeta, ganha dimensões descritivas na ilustração de Roberto Rodrigues (Figura 89) que acompanha a publicação, e que nos interessa, mais especificamente, por harmonizar-se a uma concepção sobre a hora da sesta que, ao que pensamos, também poderia estar presente em *Uma Sesta Tropical*. Entre a inércia aparente que concentra as figuras indígenas dispostas por Rodrigues em uma paisagem litorânea e a mornidão vigilante que atua sobre diferentes personagens, no quadro de Manoel Santiago, poderíamos, de fato, encontrar aquele peso de uma aura solar em que, segundo os versos, “tudo parece concentrar no silêncio, mas que, entretanto, tudo dinamiza” (CARIBALDY, 1927, p. 37) – tradução de uma espécie de despertar da consciência.

Aproximando essas propostas, nos situaríamos, portanto, em uma concepção visual sobre a sesta que, para além dos contornos que lhe confeririam particular densidade sobre as formas – caracterização de um instante munido por uma “carga psíquica” latente –, também se faria representado, simplesmente, como uma ocasião de lucidez e contemplação inserida no cotidiano. Esta leitura, mais modesta em suas pretensões, poderia relacionar *Uma Sesta Tropical* aos sentidos que agrupam as mulheres taitianas no quadro *The Siesta* (1892-1894), de Paul Gauguin (Fig. ci-40), personagens representadas entre os afazeres e o descanso do dia a dia, em um momento precioso pela sintonia e quietude compartilhadas.

4.2 UMA CENA DA VIDA COMUM

É no movimento de expansão dos caminhos iniciados a partir da análise de representações sobre a sesta que um campo fecundo em novas interpretações se abre, permitindo-nos apurar nossa relação com a imagem e vislumbrar algumas das implicações que esta encerra. Em se tratando de um quadro que, como vimos ao longo deste trabalho, adequou-se à premissa da pintura de gênero, sendo reiteradamente narrado como a encarnação de uma experiência comum à vida cotidiana nos trópicos, acreditamos ser no espaço imagético inerente a essa “gasta categoria”, segundo a expressão utilizada por Rafael Cardoso (2008b, p. 112), que encontraremos um campo fértil em afinidades compositivas.

Assim, fundamentando-nos no princípio de que *Uma Sesta Tropical* propõe um direcionamento do olhar, embora não se furte às próprias contradições, é no exercício comparativo com outras representações de cenas de gênero que pensamos encontrar sentidos para os vestígios que irrompem da composição. Afinal, não seria essa uma espécie de prática

pertinente à tipologia?²⁰⁰

Naturalmente, o movimento proposto posiciona-nos em uma seara que aponta para diferentes chaves interpretativas, mas que dizem, no geral, de uma escolha contextualmente situada, determinada pela simpatia com a qual temas da então contemporaneidade foram recebidos nos Salões do entresséculos XIX e XX. Se, porventura, admitir esta como uma leitura minimamente plausível, no caminho de interpretação para a obra, pode parecer uma postura tendenciosa – a julgar pela excepcionalidade da reunião representada –, quando comparamos *Uma Sesta Tropical* (Figura 90) ao encontro primaveril pintado por Jan Toroop em *Trio Fleuri* (1885) (Figura 91), por exemplo, a orientação santiagana por uma demarcação afixada ao tempo da vida comum, sem dúvida, torna-se mais acentuada.

Figura 90 - *Uma Sesta Tropical* (1925), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018).

Figura 91 - *Trio Fleuri* (1885), de Jan Toroop



Fonte: Kunstmuseum Den Haag (2023).

Nessa tela, conhecemos três silenciosas personagens, dentre as quais duas estão sentadas, frente a frente, enquanto a outra, de pé, liga-se à mulher posicionada abaixo dela, na

²⁰⁰ Nossas colocações conciliam-se à postura adotada por Rafael Cardoso (2008b) no exercício de análise de diversas obras selecionadas em seu livro *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Admitindo a indagação como mecanismo de aproximação em relação a telas como *Más notícias* (1895), de Rodolpho Amoêdo – entendida como uma cena de gênero –, o autor se mantém atento aos “índícios visuais” por ela fornecidos, à procura do que identifica como “ponto de interrogação” do quadro. Cf. CARDOSO, 2008b, p. 113.

margem direita do quadro, por meio de um gesto semelhante àquele que aproxima a figura de chapéu à mulher sentada, em *Uma Sesta Tropical*. Encontradas em um meio externo – sugerido pela luminosidade que reflete em suas vestes, que denotam algum refinamento, fato que as localiza socialmente –, as mulheres parecem reunidas pelas implicações de uma carta, centralizada na parte inferior da tela.

Irrompendo no primeiro plano da composição, as três figuras pintadas por Toroop também aludem ao fundo notavelmente florido que concentra suas silhuetas, espaço fechado na representação. Este, ao mesmo tempo em que sugere a delimitação de um jardim, flerta com as dimensões oníricas de um plano transcendente, apontado pelo olhar perdido que encontramos na composição. São contornos que, embora insinuados, não se prolongam na cena brasileira, na qual o meio que envolve as personagens faz-se bem caracterizado como um ambiente doméstico exterior, espacialmente delimitado pelo parapeito do pátio e composto por elementos como a estrutura do caramanchão, em último plano, e a mesa destinada à refeição.

Sendo assim, à exceção daquela estranha gradação que se materializa entre os nus em *Uma Sesta Tropical*, um traço que nos parece evidente na tela de Manoel Santiago – em contraste ao que vemos em *Trio Fleuri* – seria a intenção do artista em captar um ambiente circunscrito à esfera do mundo tangível, convite ao frescor encontrado à sombra do quintal, no tempo da vida cotidiana. Nesses termos, como fizemos notar logo no início de nossa primeira seção, *Uma Sesta Tropical* se enquadraria facilmente ao interesse pela representação de cenas de intimidade doméstica, isto é, o espaço desconhecido da vida privada – que, com base na análise de Rafael Cardoso (2008a, p. 473), sabemos ter frequentado as salas de exposição nos anos finais do século XIX.

Combinando-se, como vimos, a alguns elementos que adequam a narrativa à hora da sesta, na tela de Manoel Santiago, identificamos, do mesmo modo, os arranjos que compõem outras representações do lazer burguês, prontamente localizados em pinturas que, como pretexto, servem-se do instante de apreciação do chá, ou mesmo do desfrute a céu aberto para representar o agrupamento de mulheres. Encontramos exemplos disso em obras como *Hora da Merenda* (1923) (Fig. ci-41), exposta por Paes Leme, no primeiro Salão da Primavera; *Chá da Tarde em Niterói com Vista para o Rio de Janeiro* [192-?], de Georgina de Albuquerque (Figura 92); *Cura de Sol* (1919), de Eliseu Visconti (Figura 93), e a conhecida *Primavera em Flor* (1926), de Armando Vianna – Prêmio de Viagem na EGBA de 1926 (Figura 94). Em síntese, composições situadas em ambientes externos, absorvidos pela incidência solar e ornamentadas por exuberante vegetação, nas quais mulheres brancas protagonizam um instante de contentamento compartilhado entre colegas e familiares.

Figura 92 - *Chá da tarde em Niterói com vista para o Rio de Janeiro*, de Georgina de Albuquerque



Fonte: Centurys Arte e Leilões (2019).

Figura 93 - *Cura de sol* (1919), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti (2022j).

Figura 94 - *Primavera em Flor* (1926), de Armando Vianna



Fonte: Valle (2006a).

Incensados por um manifesto elogio ao ócio, esses são flagrantes que, como atentou Rafael Cardoso, também poderiam ser assimilados como representações de “espaços de

feminilidade” (POLLOCK, 1988, p. 66 apud CARDOSO, 2008a, p. 474)²⁰¹, possivelmente estimulados enquanto tema pelas mudanças de teor social que, há alguns anos, “cercavam a visibilidade das mulheres na sociedade” (CARDOSO, 2008a, p. 474). Seguramente, essa concepção sobre a “feminilidade” manipulada pela ideologia burguesa e articulada às imagens que selecionamos, em razão da caracterização do cenário representado, deve ser entendida, como definiu Griselda Pollock (2011, p. 65, 66), “não como uma condição da mulher, mas como uma forma ideológica da regulação da sexualidade feminina dentro de uma esfera doméstica, heterossexual e familiar, que é, em última análise, definida pela lei”.

Partindo do princípio de que *Uma Sesta Tropical* dialoga com essa mesma compreensão do espaço, gostaríamos de sublinhar suas proximidades com o trabalho da pintora Haydée Lopes, a exemplo das já mencionadas telas *O Romance* (Fig. ci-20) e *Mocidade em Flor* (Fig. ci-42), que acreditamos conservar orientação semelhante à definição de Pollock. Embora evoquem uma temporalidade outra, bem ao gosto das composições da autora, essas são obras nas quais encontramos as protagonistas entre as delimitações da propriedade privada, cenários romanescos, aparentemente inspirados em uma mesma localidade, e que se assemelham, por seu turno, ao ambiente que vemos na tela de Manoel Santiago.

Como sabemos, é também na obra de Georgina de Albuquerque que o tema da feminilidade encontra inegável lugar de expressão – panorama sobre a produção da artista que ganha em profundidade com o trabalho desenvolvido por Caroline Alves. Esta sinaliza que, dentre a “diversidade de gêneros artísticos e semânticas” notadas nessa vertente de sua obra, as mulheres, por vezes, “ocupam espaços de recreação burguesa, repousam sobre a natureza e tornam-se motivos de expressão das sensibilidades e experimentações plásticas” (ALVES, C., 2019, p. 136).

Interessa-nos pontuar que alguns dos traços mencionados pela pesquisadora parecem especialmente assinalados no quadro *Dia de verão* [ca. 1926] (Fig. ci-43) que, para além de evidenciar o interesse pictórico da pintora pelos efeitos da luz sobre a coloração que compõe as formas da mulher representada e de seu entorno, inscreve, do mesmo modo, sua diligência na atribuição de uma delicadeza gestual à personagem – empenho igualmente sugerido na descrição das mãos da figura de chapéu em *Uma Sesta Tropical* (Fig. ci-44).

²⁰¹ A acepção articulada por Rafael Cardoso (2008a, p. 474) a partir da definição de Griselda Pollock deve ser compreendida, segundo o autor, como “uma relativa flexibilização do regime tradicional de representação das figuras femininas, até então bastante rígido, quando não ausente”, caracterizada na arte de fins do século XIX por meio do surgimento de “numerosas representações de mulheres, com direito à profundidade e à agência psicológicas”.

Figura 95 - *Carícia Materna*, de Pedro Bruno



Fonte: Pedro Bruno (2023).

Figura 96 - *Mi mujer y mis hijos*, de Joaquín Sorolla



Fonte: Ceres... (2023).

Prolongando-nos sobre os índices dessa “feminilidade” manipulada pelo imaginário cultural e comumente tipificada na pintura de gênero, propomos incluir, em nosso exame, um breve olhar sobre representações da maternidade. Por mais divergente que o motivo seja das referências pronunciadas em *Uma Sesta Tropical* – interpretação segundo a qual nos amparamos nas seções anteriores –, este manipula, em suas conformações narrativas, uma relação afetiva que acreditamos prolongar-se na obra em questão, na interação formulada entre a jovem ajoelhada e o menino adormecido. Nesse sentido, ressaltamos as correspondências formais verificadas no gesto que associa essa simpática dupla de nus na cena santiagana àquele iniciado por mulheres que, estendendo um de seus braços, inclinam-se em direção aos filhos, seja na intenção de acariciá-los, como verificamos em *Carícia materna* (Figura 95), de Pedro Bruno, ou com o propósito de sustentação, que, no quadro *Mi mujer y mis hijos* (1896) (Figura 96), pintado por Joaquín Sorolla, em um registro familiar, interliga mãe e filha.

Aprofundando-nos nessas disposições, gostaríamos de atentar aos sentidos mais subjetivos que configuram esse tipo de representação, notórios diante da ternura manifesta no olhar da mãe que amamenta o filho em *Maternidade* (1906), de Eliseu Visconti (Fig. ci-45), bem como no toque afetivo que traduz essa intimidade parental, capturada pelos pincéis de Lovis Corinth, em *A Mother's Love* (1911) (Fig. ci 46), e de Mary Cassat, em *Mother and Child* ou *The Oval Mirror* [ca. 1899] (Fig. ci-47). Expressões de um contato de profunda delicadeza, admitido no tempo da vida comum, apesar dessas obras descortinarem uma inferência temática que, segundo nossa interpretação, não está personificada em *Uma Sesta Tropical*, todas elas

exteriorizam uma amabilidade na interação que também se constrói na narrativa proposta por Santiago. A despeito das aparentes incoerências que acompanham as figuras no quadro, encontramos essa característica na relação que as unifica, especialmente na dupla posicionada em primeiro plano – implicações que abrangem outras chaves de leitura e que serão retomadas adiante.

Atendo-nos ao terreno das pinturas condicionadas a um vislumbre do cotidiano, uma nova perspectiva para nossa análise se concentra na nudez representada em *Uma Sesta Tropical*. Esta, à exceção das ocorrências que compreendem o nu infantil, detidamente investigadas no segmento anterior, articula-se mais enfaticamente como dispositivo de sensualidade nos corpos das mulheres em cena, revelando-se com maior intensidade nas formas daquela que senta ao lado da mesa e que, com feições de divindade, subjuga-nos com seu olhar penetrante.

Malgrado as controversas disposições que recepcionam essa personagem, tanto do ponto de vista das figuras e entorno a ela coadunados quanto pelo caráter de aparição esfíngica que, a princípio, coloca-nos a certo grau de distância, nela projetam-se pontos de contato com o repertório de nus que figurou no meio expositivo contemporâneo à obra. Afinal, estes se afirmaram, sobretudo, como componentes de uma situação cotidiana, vivenciada à distância de olhares curiosos.

Familiarizados com essas configurações, entrevistas tanto nos exemplos elencados por Adalberto Mattos, em sua defesa irrestrita da tela de Manoel Santiago – analisadas no segmento anterior –, quanto nas cenas de sesta cotejadas nesta seção, a nudez, nas representações, surge como motivo de interesse plástico sobre a anatomia da mulher, encarada como dado material e localizada em cenários afeitos à intimidade. Nestes espaços, assim como na ambiência a céu aberto de *Uma Sesta Tropical*, conhecemos corpos jovens e inertes.

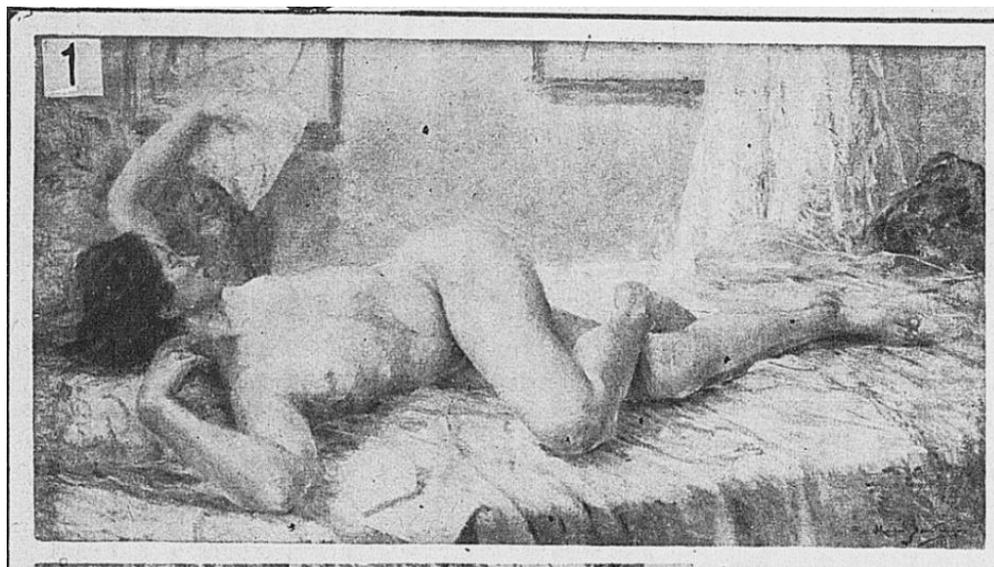
Moldes semelhantes não conformariam verdadeiros desvios nesse âmbito imagético e podem ser encontrados em outras academias. Dentre elas, citamos, a título de exemplo, *Nu deitado* (1896), de Eliseu Visconti (Fig. ci-48), tela que nos apresenta a uma personagem reclinada e aparentemente adormecida que, apesar de situada em um meio impreciso, sobressalta na composição por sua concretude material, bem como pelos delicados adereços que a vinculam ao nosso mundo.

Importa ressaltar que enquadramentos afins ocuparam a paleta de Manoel Santiago, a despeito do flerte com inferências mais subjetivas que se avolumaram em sua produção. Estas, estão enunciadas, por exemplo, naquele *Nu* (1924) (Figura 31) que se mescla a um onírico revoar de borboletas, visto no primeiro segmento. Nesse sentido, é possível destacar também *Nocturno de Chopin* (1925) (Fig. ci-49), tela em que observamos a figura de uma mulher nua

confortavelmente alocada sobre um sofá, ao retirar-se em um instante de introspecção, conduzido pela melodia de Chopin, ao fundo da tela, e que não sabemos se decorrente de uma presença concreta ou de uma aparição mais pertinente ao mundo dos sonhos.

Testemunho de que a idealidade não se revela como único meio de mediação para a contemplação do corpo nu, nessa fase da obra do artista, identificamos *A Carta* (1926) (Figura 97). Nesta composição, Santiago não negligenciou a caracterização do recinto que acolhe sua protagonista – e que, por sinal, é bastante semelhante ao ambiente esfumado que contemplamos em *Nu*. Ao contrário, o artista dedica-se de maneira mais enfática à descrição do corpo folgadoamente deitado sobre a cama e desperto, ocupado com a leitura da missiva que segura com uma das mãos.

Figura 97 - *A Carta* (1926), de Manoel Santiago



Fonte: O Salão... (1926b, p. 22).

Antes de encerrarmos nossa incursão por entre imagens de algum modo inseridas em uma suposta representação da banalidade do cotidiano, há ainda um importante elemento no quadro *Uma Sesta Tropical* sobre o qual gostaríamos de nos deter: a personagem situada ao fundo do cenário, que traz novos suprimentos à mesa fartamente abastecida. Segregada do lazer inerente à composição, ela escapa à narrativa proposta, ao mesmo tempo em que desempenha um papel de fundamental interesse para a unidade da pintura.

Fragmento que descobre contrassensos da vida social, a presença da mulher negra como empregada doméstica no quadro de Santiago parece sinalizar aquela mesma “história de exclusão”, assinalada por Maraliz Christo (2016, p. 180), ao apontar a “ideia de continuidade”

que uniria obras como *Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto* (1891), de Almeida Junior²⁰², *Fascinação* (1909), de Pedro Perez²⁰³ e *Limpendo Metais* (1923), de Armando Vianna – a qual será retomada à frente. Considerando que essas impressões evidenciam “a hierarquia social no interior doméstico”, domínio que, como reitera a autora, ganhou visibilidade “a partir da pintura de gênero”, é possível que, ao privilegiar uma abordagem semelhante, *Uma Sesta Tropical* se revele como uma obra em sintonia com o conjunto mencionado. Desse modo, essa perspectiva permite-nos visualizar, assim como nas telas cotejadas pela autora, a expressão da “subjetividade negada nas apresentações dos tipos sociais” (CHRISTO, 2016, p. 180, 181) – nuances sobre as quais incidiremos ao longo deste segmento.

Desse “lugar de contradição” explicitado pelas imagens e discernido por Christo, afigura-se, do mesmo modo, o que poderíamos chamar de um “lugar de tradição”, determinado pela posição de subalternidade conferida a esses sujeitos no meio social em que estão representados.²⁰⁴ No quadro *Uma Sesta Tropical*, essa característica manifesta uma de suas ardilosas facetas por meio da conjunção entre a condição de serventia atribuída à mulher negra e a sensualidade imbuída à nudez das mulheres brancas – a qual, por sua vez, concorda com o imaginário lascivo em torno da tropicalidade.

Adentrando essa “economia do erótico”, segundo a definição de Renata Bittencourt (2018, p. 245), ao ocupar-se da representação da mulher negra, nossos olhares prontamente convergem para combinações análogas abalizadas na história da arte – algumas, inclusive, já mencionadas em nosso trabalho, como *L’Odalisque à l’esclave* (1839), de Ingres (Fig. ci-11), e *Olympia* (1863) (Figura 81), de Manet, obras nas quais, assim como na composição santiagana, a presença negra é alocada ao fundo da composição, como aquela que serve ou como um elemento inerte, quase decorativo.

A respeito de *Olympia*, uma apurada descrição, para nós decerto oportuna, foi elaborada por Bittencourt:

O corpo feminino comercializável, dado corriqueiro da Paris da segunda metade do século XX, é o assunto, e se apresenta sem pudor, adornado por fita no pescoço, pulseira com pingente, flor no cabelo e delicados chinelos. Sua

²⁰² Almeida Junior. *Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto*, 1891. Óleo sobre tela. 106,0 x 137,0 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo – SP.

²⁰³ Pedro Peres. *Fascinação*, 1909. Óleo sobre tela, 36 x 31 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP.

²⁰⁴ Importa considerar, evidentemente, que a representação de mulheres negras como assistentes faz parte do repertório na tradição da pintura ocidental, remontando ao século XVI. Como um exemplo de caso localizado no século XVII, é possível mencionar, entre tantas, a tela *Femme se peignant, assistée d'un jeune serviteur noir* (1678), da Escola de Frans van Mieris, que se encontra no Museu do Louvre.

pele faz parte de um conjunto de contraposições cromáticas: os lençóis alvos, o perolado do xale, as flores e sua embalagem, e o rosado da roupa da criada. Todas tonalidades claras, postas em em [sic] oposição a pele negra da criada. A mulher negra é o contraponto pela posição do corpo, pela cor da pele e por não ser o que a petite, altiva, bela, jovem e graciosa prostituta, objeto de admiração, é. *A negra é a que existe em função de outrem e serve silenciosa*. Na tela é um corpo que é só função, apesar de hoje sabermos alguns dados sobre a identidade da mulher que serve de modelo para a personagem. Possivelmente seu nome era Laura, nascida em Paris de pais africanos ou caribenhos (BITTENCOURT, 2018, p. 245, 246, grifo nosso).

Da condição de “contraponto” à protagonista, que prescreve o papel da mulher negra na tela de Manet, a autora chama atenção para o lugar referencial que a tradição orientalista da pintura no Oitocentos assume nessa composição.²⁰⁵ Trata-se de um contexto no qual “a presença negra” confere *status* à ambígua figura da odalisca de pele branca, como aquela que “zela por sua beleza, banhando e perfumando seu corpo que habita haréns imaginados”, além de contribuir na caracterização do “sentido exótico” da narrativa, “estabelecendo por sua presença hierarquias entre os femininos, oposições em que se definem quem possui ou não atributos, e qual o locus de cada uma” (BITTENCOURT, 2018, p. 246, 247).

Sublinhando a necessidade de atentarmos aos “distintos tratamentos dedicados na tradição às mulheres de descendência africana” dentro desse vocabulário erótico, Renata Bittencourt (2018, p. 247) compreende alguns exemplos em sua argumentação, dentre os quais escolhemos *Le Massage* (1883), de Debat-Ponsan (Figura 98). Nessa tela, notamos aquela natureza dos contrastes, evidenciada pela autora, corporificada na diferente coloração da pele das duas modelos e acentuada pelo vigor que caracteriza a anatomia da mulher negra seminua, em contraponto à passividade e sinuosidade do corpo branco e inteiramente despido que se deixa massagear.²⁰⁶

²⁰⁵ Embora o tema escape aos objetivos de nossa pesquisa, vale sublinhar que, nos domínios da arte erótica, a representação de empregadas a serviço de patroas nuas, comumente encontradas em cenas de *toilette*, é também um caminho pertinente à análise de *Uma Sesta Tropical*. Comentadas por Laura Malosetti Costa (2001, p. 212, tradução nossa), nessas obras, “as criadas apareciam sempre vestidas, auxiliando suas patroas aristocráticas”. Essa temática, como observou a autora, desdobra-se na representação orientalista, na qual essas trabalhadoras são negras, muitas das vezes. Ver também: CHRISTO, 2015.

²⁰⁶ Essa mesma tela incorporou a argumentação de Linda Nochlin (1989, p. 49, tradução nossa) em uma importante análise a respeito da pintura orientalista, que incluiu, aliás, alusões às cenas de Ingres e à *Olympia*, de Manet, em suas considerações. Sobre a obra de Debat-Ponsan, Nochlin apontou as oposições construídas entre o vigor presente nas formas da mulher negra, descrita como “não feminina”, e a passividade acentuada da personagem branca como uma sugestão de que “a beleza nua passiva está explicitamente sendo preparada para o serviço na cama do sultão” – uma associação que, segundo a autora, tradicionalmente significou uma relação homoafetiva. Ver também: NOVELLI DURO, 2018, p. 195.

Figura 98 - *Le Massage ou Scène de hammam* (1883), de Édouard Debat-Ponsan



Fonte: Musée des Augustins (2023a).

Revestidas por sentidos narrativos que não necessariamente reportam ao tempo contemporâneo ou mesmo a uma proximidade geográfica com relação às salas de exposição, mas que se colocam como ponto de convergência em uma tradição incorporada à modernidade, poderíamos nos estender sobre os delineamentos dessa espécie de hierarquia que tece a representação de figuras brancas e negras na pintura orientalista incluindo, em nossa análise, o quadro *Un bain au sérail* (1849), de autoria de Théodore Chassériau (Figura 99).

Figura 99 - *Un bain au sérail* (1849), de Théodore Chassériau



Fonte: Musée du Louvre (2023c).

Na cena, comprimida entre as luxuosas paredes de um harém, nosso olhar cruza-se com o da personagem branca, localizada no centro da pintura, acompanhada por outras duas mulheres, que se ajoelham a seu serviço e se ocupam de sua preparação: selecionando a vestimenta e secando-lhe as formas, num processo meticuloso que, como notou o professor Martinho Alves da Costa Junior (2013, p. 66), ultrapassa “o simples procedimento higiênico do banho”, atestando “a importância do corpo nesta obra”. De fato, do apurado tratamento conferido pelo pintor na caracterização da mulher negra que seca a banhista, à sua direita, evidenciam-se os contrastes entre a coloração de ambas as peles. Conforme observou o autor, o capricho dispendido pela criada em sua tarefa, aproximar-se-ia de um “trabalho de polimento”, à semelhança “de um escultor que pule seu mármore em busca da extrema lisura da pedra” (COSTA JUNIOR, 2013, p. 66).

Figura 100 - *L'heure du Gouter* (1914) de Virgílio Maurício



Fonte: Wikimedia Commons (2022).

No campo fértil em divagações orientalistas acolhido como tema na história da pintura ocidental, aproximações mais afinadas às nossas intenções podem ser descobertas na tela *L'heure du goûter* (1914), de Virgílio Maurício (Figura 100), apresentada no *Salon des Artistes Français*, no ano em que foi concebida (OLIVEIRA, 2016, p. 167). Apesar da atmosfera sombria que gravita sobre a composição, influenciando sobre os corpos nus que se reúnem para o desfrute de um banquete – figuras cujo aspecto burlesco nos transporta a sentidos mais macabros, como alusão a um covil de bruxas ou mesmo às aparições diabólicas pintadas por

Lovis Corinth, em *A Tentação de Santo Antônio*²⁰⁷ –, a tela de Maurício foi interpretada pela crítica de sua época como uma “cena de harém”. Tema frequente nas salas de exposição que, como demonstrou Gabriela Oliveira (2016, p. 173), em sua pesquisa, certamente correspondia aos interesses do pintor.

De fato, a temática orientalizante faz-se anunciar na tela de Maurício por meio do equilíbrio entre o luxo e o aconchego que compõe a decoração do espaço íntimo, adequando-se, igualmente, à linguagem convencionalizada ao tema a partir da conciliação entre a nudez das personagens brancas entrelaçadas e a personagem negra, de busto desvelado, que lhes serve a suntuosa refeição. Com uma proposta semelhante àquela verificada em *Uma Sesta Tropical*, a sensualidade corporificada em *L'heure du goûter* intensifica-se pela concepção de prazer. Esta, por sua vez, combina-se à disponibilidade dos frutos tropicais, ofertados, na obra, pela mulher negra que pouco se dá a ver e que, uma vez mais, encontramos ao fundo da composição, no papel de mediadora entre as protagonistas e o meio orgânico.

Para além das familiaridades compositivas que unem essas duas imagens e, por mais discrepante que a correlação entre o tema da orientalidade e uma cena de sesta ambientada no Brasil republicano possa parecer, ao pensarmos a mulher negra retratada no quadro de Santiago, interessa-nos ressaltar ser essa uma analogia facilmente localizada nas páginas dos jornais da década de 1920, nutrindo representações perversamente caricatas de figuras negras em posição servil.

Em 1925, momento em que *Uma Sesta Tropical* foi encaminhada ao júri do Salão, os leitores cariocas poderiam encontrar interações com esse lugar do imaginário, por exemplo, na edição de Natal da revista *Para Todos*, cuja capa ilustrava a figura diminuta de um homem negro, vestido como o servo de um sultão, oferecendo uma caixa de presentes à senhora branca, de proporções monumentais, colocada à sua frente (Figura 101). Contornos semelhantes também podem ser verificados na campanha de produtos para tingimento de tecidos lançada pela marca *Germania*, que estampou, n’*O Jornal*, a grosseira caracterização de uma trabalhadora doméstica negra empenhada nos cuidados com a roupa, tarefa realizada sob supervisão de uma sedutora odalisca, algo carnavalesca, deitada, preguiçosamente, sobre uma cama (Figuras 102).

²⁰⁷ Lovis Corinth. *A Tentação de Santo Antônio*. 1897. Localização desconhecida.

Figura 101 - *Para Todos* – Edição de Natal



Fonte: Para... (1925, p.1).

Figura 102 - Publicidade Germania



Fonte: Germania (1925, p. 3).

Em todo caso, sabemos que, mesmo quando nos afastamos desse “lugar de tradição”, recuperado em *Uma Sesta Tropical*, e adentramos o terreno da pintura que pressupunha um olhar para a sociedade brasileira da Primeira República, deparamo-nos com representações em que o corpo negro permanece submetido à categoria de função, subordinado à leitura de um tipo social – configurações não muito distantes da identidade atribuída a esses indivíduos na pintura do período colonial (BITTENCOURT, 2005, p. 103-129).

Sendo essa uma abordagem dentre um complexo conjunto de imagens em que a representação negra se coloca como questão, caracterizando “o processo de modernização artística no Brasil” (CONDURU, 2013, p. 301), ao olharmos para a mulher na tela de Manoel Santiago, também devemos considerá-la parte de um repertório visual assimilado pela institucionalidade. Este dado, como permite entrever Maraliz Christo (2009, recurso online), pode ser interpretado como uma escolha conveniente e até mesmo estratégica dentro do sistema de premiações do Salão.

Ocupando-se da representação dessas mulheres, a autora seleciona obras bem acolhidas pelo meio expositivo no contexto pós-abolição, dentre as quais citamos *Engenho de mandioca* (1892), de Modesto Brocos (Fig. ci-50), *Mãe Negra* (1912), de Lucílio de Albuquerque (Fig. ci-51) e *Tarefa Pesada* (1913), de Gustavo Dall’Ara (Fig. ci-52). Essas composições, protagonizadas por trabalhadoras negras, que encontramos ao chão ou cercadas pela pobreza, admitem um olhar sentimental sobre a condição de vida dessas personagens, como ressalta a autora (CHRISTO, 2009, recurso online).²⁰⁸

Considerando, na mesma medida, que o trabalho doméstico em cidades como o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX era exercido, majoritariamente, por mulheres negras (CAULFIELD, 1996, p. 150)²⁰⁹, depreendemos que a escolha de Manoel Santiago por ambientar sua personagem em um lar burguês faz-se em concordância com as diretrizes de ordem sociocultural em que estava inserido. Aliás, a mesma motivação pautou outras obras do mesmo período, como a já mencionada tela de Armando Vianna, *Limpendo Metais* (1923) (Figura 103), condecorada com a Medalha de Prata no Salão.

Entretanto, se a obra de Vianna se enquadra no conjunto citado acima justamente por sensibilizar o olhar para o lugar marginalizado ocupado pela mulher negra na sociedade brasileira, uma questão que não passa despercebida para Christo (2009, recurso online) diz respeito às “inovações” que a composição compreende por apresentar sua protagonista “no

²⁰⁸ Também Roberto Conduru (2013, p. 319) destaca a representação de mulheres trabalhadoras e de condição humilde como um tema frequente naquela “etapa do modernismo artístico no Brasil”. O destaque do autor recai sobre as obras do pintor espanhol Modesto Brocos que, conforme ressalta, “exibem muitas mulheres sentadas no chão”.

²⁰⁹ Fundamentamo-nos nos dados apresentados pela historiadora Sueann Caufield (1996, p. 125), no artigo intitulado *Raça, Sexo e Casamento: crimes sexuais no Rio de Janeiro, 1918-1940*, no qual propõe um exame de como as “ideologias de Estado”, como a “democracia racial”, foram ou não colocadas em prática “pelas autoridades que se relacionavam direta e cotidianamente com a população”. Camillia Cowling (2012, p. 221) também contribui para nossa reflexão ao tratar, em seu estudo, dos “sentidos atribuídos à liberdade” de jovens negras no pós-abolição, pesquisa a partir da qual revela como o trabalho doméstico representou, para as elites, um projeto de continuação da atividade exercida por essas mulheres durante a escravidão.

interior de uma casa de família”, modificando, portanto, “o antigo eixo” que vinculava a trabalhadora “à natureza”. Estas conformações conservam-se, por outro lado, na tela de Santiago, na qual a mulher aparece como um elemento de interposição entre as diferentes facetas do meio natural. Ainda assim, retomando uma questão introduzida em nossa primeira seção, gostaríamos de atentar ao grau de correspondência que a comparação entre essas duas figuras notabiliza, movimento que nos permitirá maiores aprofundamentos a respeito da intrigante personagem que compõe nosso objeto de estudo (Figura 104).

Figura 103 - *Limpando Metais* (1923), de Armando Vianna



Fonte: Museu Mariano Procópio (2022a).

Figura 104 – *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe empregada doméstica), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018).

Figura 105 - *Jovem com frutas* (1927), de Carlos Chambelland



Fonte: Amancio (2016).

Nessas obras, as personagens negras estão contrapostas a um terceiro plano compactado e pouco afeito aos contrastes que acentuariam sua presença, distinguindo-se por meio do arranjo cromático, construído entre a iluminação que incide sobre os objetos que as circundam e que cintila sobre a tonalidade clara de suas vestimentas. Se a natureza dos reflexos construída por Manoel Santiago permite-nos contemplar as diferentes gradações da luz que matizam a pele de sua personagem – embora o exame de sua expressão não se resolva tão facilmente –, na proposta de Vianna, como notou a professora Maraliz Christo (2009, recurso online), essas nuances são rigorosamente atenuadas, de modo que, ao percorrermos o retrato, não nos fixamos, de imediato, sobre a face de sua protagonista. Justificadas na narrativa pela funcionalidade de suas mãos – circunscritas ao ato de servir e limpar –, é por meio do direcionamento do olhar que ambas as figuras subvertem o papel que lhes foi atribuído, conduzindo-nos a um espaço de conjecturas subjetivado.

Em *Limpando Metais* (Figura 103), defrontamos um olhar que se projeta para fora do quadro, mas que nos reconduz à mulher retratada, personagem que, “confinada entre a mesa e o armário”, rompe com o meio que a cerca, em uma proposta compositiva que recupera “sua humanidade ao reconhecer-lhe a individualidade, no momento em que a faz desviar-se da atenção ao trabalho” (CHRISTO, 2009, recurso online). Em *Uma Sesta Tropical*, por mais impenetráveis que os sentidos que emanam desse tenso olhar possam parecer, ele se impõe na estrutura da composição ao cruzar as margens do quintal e adentrar o âmbito que lhe foi fisicamente interdito, confrontando a estranha reunião organizada em cena.

Assim, da mesma forma com que Vianna coloca-nos em um caminho de indagação em torno da consciência de sua personagem, é também a inquietação manifestada no olhar lançado pela empregada, em *Uma Sesta Tropical*, que, como um fio condutor, orienta nossa relação com a imagem. Nesse aspecto, ele exerce um flagrante propósito para a narrativa construída por Manoel Santiago – relação que será retomada ao final desta seção.

Outra obra que interessa ao nosso estudo é *Jovem com frutas* (1927), de Carlos Chambelland (Figura 105). Como em *Limpando Metais*, nela somos apresentados a uma única personagem: uma jovem negra, vestida como empregada doméstica que, de pé, equilibra-se entre a bandeja que ampara à sua frente e a algo que desvia seu olhar para a extremidade oposta, projetando seu olhar para fora do quadro. Apoiando frutas de tamanho exorbitante na prataria que sustenta com as duas mãos, as relações formais que sua postura estabelece com a empregada em *Uma Sesta Tropical* são evidentes e a mantém em conformidade com a tipologia que entrelaça essa figura ao meio orgânico, aos moldes vistos tanto no quadro de Santiago quanto no de Virgílio Maurício.

Quando atentamos aos elementos que compõem seu entorno, no qual encontramos alguns tecidos pendurados, uma tela emoldurada, que conhecemos parcialmente, e uma pequena reprodução estampada na parede ao fundo, identificada com dificuldade, algo nos parece indeterminado sobre o ambiente em que nosso olhar se situa. Se compreendermos essa como uma cena doméstica, pode ser que a presença da protagonista ao lado da diminuta imagem, na qual destaca-se uma figura branca e inerte, aponte, segundo a interpretação do professor Kleber Amâncio (2016, p. 174-176), para os ruídos que se colocam entre ambas, situadas entre o trabalho e a ociosidade.

Ao mesmo tempo, é igualmente possível que a aparência agigantada das frutas carregadas pela protagonista, o aprumo em seu vestuário e também a impaciência que caracteriza seu olhar, projetando a modelo para fora da cena, configurem elementos de contraste que, somados ao aspecto despojado do ambiente – sugerindo o interior de um ateliê –, abram

margens para que a composição seja lida por seu aspecto artificial. Sendo esta uma hipótese plausível, encontraríamos na *Jovem com frutas* uma representação que, de certa forma, brinca com o arquétipo afixado ao corpo da mulher negra, propondo um novo olhar para uma personagem conhecida entre as paredes do Salão.

Ao posicionarmos a empregada doméstica retratada em *Uma Sesta Tropical* entre os dois exemplos mencionados, um elemento que se faz ausente nos corpos dessas outras mulheres realça sobre sua pele: os delicados colares que ela traz consigo. Dentre eles, há um colorido, de contas em vermelho, preto e – aparentemente – branco, coloração que pode confundir-se à iluminação que reflete sobre a mulher, tornando difícil sua confirmação. Essa organização cromática subentende a identificação do indivíduo com a vida espiritual, pois na cultura visual do candomblé, segundo esclarece Roberto Conduru (2013, p. 134): “o conjunto de fios de contas de uma pessoa” é uma peça que a “vincula aos orixás e à comunidade de terreiro” – tradução de um pertencimento religioso.

Considerando, do mesmo modo, ser essa joia uma marca identitária, portada por “mulheres que trabalhavam nos ‘ofícios de ganho’ [...] pelas ruas dos grandes centros urbanos” (PEREIRA, 2017, p. 61), ao aparecer de maneira tão sutil na tela de Manoel Santiago, acreditamos ser ela um elemento que contribui para a interpretação de que a personagem negra, na composição, não desponta como um componente esvaziado em sua subjetividade. Isso se dá, sobretudo, por tratar-se de um atributo facilmente encontrado nas representações das figuras mencionadas – quitandeiras e baianas, cujas imagens foram apropriadas pela pintura republicana como “um dos tipos sociais emblemáticos” da nacionalidade e conduzidas “ao centro do imaginário nacional” (CONDURU, 2013, p. 143) –, mas que, em *Uma Sesta Tropical*, diferentemente daquelas, adorna um corpo negro inserido no espaço privado, e no qual, como exceção, afirma sua filiação religiosa.

Por esse ponto de vista, parece-nos igualmente significativo que a mulher negra no quadro de Santiago seja representada com o signo de uma estética afro-brasileira que se preserva como um instrumento de crença, de proteção e que, segundo adverte Hanayrá Pereira (2017, p. 87), pode ser encarado como um símbolo de resistência. Essas relações tornam-se mais acentuadas quando atentamos para o contexto de “vigência do Código Civil de 1890”, que dispunha de uma interpretação incriminatória de cultos afro-brasileiros e que foi usada “como justificativa para cercar, proibir e até violentar pessoas e comunidades religiosas que

efetuavam práticas com matrizes africanas” (CONDURU, 2013, p. 316).²¹⁰

À vista disso, pressupondo a religiosidade que Manoel Santiago atribui ao corpo da personagem como um elemento determinante para sua composição, convém mencionar, por fim, as correlações que essa inclinação estabelece com outras representações do cotidiano brasileiro, compostas por esses símbolos de crença. Como assinala Conduru (2013, p. 318-325), essas práticas se fazem presentes na obra de pintores viajantes, como Jean Baptiste Debret²¹¹, mas aparecem mais explicitamente ao final do século, a exemplo das singulares gravura e tela de mesmo tema, intituladas *A Mandinga* (Fig. ci-53), de autoria de Modesto Brocos. Nelas, encontramos uma sacerdotisa, “figura rara na produção artística no Brasil” que, na perspectiva do autor, seria uma representação “fidedigna ao que o artista podia e devia encontrar nas ruas da Capital Federal” em sua época.

Ponderando, mesmo que brevemente, os direcionamentos que irrompem a partir de um olhar detido sobre a personagem negra em *Uma Sesta Tropical*, esperamos ter esboçado um caminho de compreensão a respeito dessa peculiar figura que, como buscamos enfatizar, posiciona-se de maneira dúbia na composição: como um elemento periférico à narrativa, por representar o trabalho operante, ao mesmo tempo em que não se restringe a essa posição, fato que a individualiza e contribui para a estrutura compositiva.

No que tange a esse lugar multifacetado, propomos concluir esse momento, em nossa análise, dialogando com o quadro *Os Namorados* (1927), de Haydêa Lopes (Figura 107). Tal comparação parece apropriada pelas correspondências formais que assegura, proporcionando-nos um olhar sensibilizado sobre questões que desenvolveremos adiante.

Apesar da baixa qualidade da reprodução, que dificulta uma apreensão detalhada da imagem, distinguimos, na pintura, um cenário semelhante àquele caracterizado em *Uma Sesta Tropical*: um ambiente privado e acolhido pela vegetação, onde estão três personagens (Figura 106). Surpreende a estratégia elaborada pela pintora, que nos situando na extremidade da mesa preparada para a refeição, constrói uma via em perspectiva para o nosso olhar, conduzindo-nos, a princípio, ao casal que conversa na extremidade direita da tela, mas encaminhando-nos, logo em seguida, à mulher negra de pé – que, mais uma vez, encontramos ao fundo – e que retém nossa atenção.

²¹⁰ Evidentemente, a violenta conduta adotada pela Estado não resultou na suspensão desses cultos que, como demonstra Roberto Conduru (2013, p. 178), “se estendiam por toda a cidade do Rio de Janeiro” desde o fim do século XIX. Ver também: WISSENBACH, 1997.

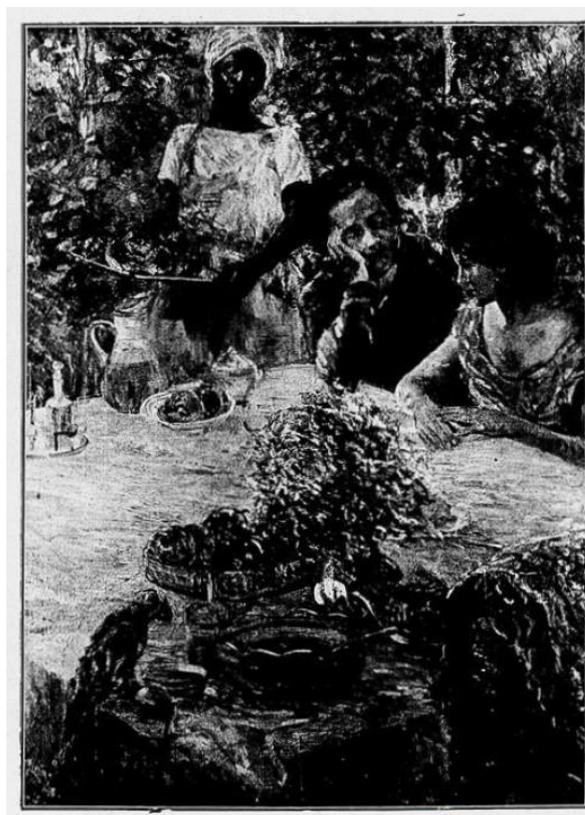
²¹¹ Como exemplos, citamos a litogravura *O vendedor de arruda* e a aquarela *Negra tatuada vendendo caju* (1827), ambas mencionadas pela professora Leila Danzinger em estudo sobre o artista. Cf. DANZINGER, 2008, p. 438.

Figura 106 - *Uma Sesta Tropical* (1925),
de Manoel Santiago



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018).

Figura 107 - *Namorados* (1927), de Haydée
Lopes



Fonte: Gomes (1928, p. 24).

Assim como a empregada retratada por Manoel Santiago, a figura supracitada traz consigo uma bandeja guarnecida, mas, assim como a outra, não se recolhe mecanicamente na operação que efetua. Interrompendo o curso de seu trabalho, a mulher fita o casal à sua frente, olhar este que, curiosamente, não nos fixa naqueles com os quais compartilhamos a mesa e que dão nome à composição. Ao contrário, seu olhar projeta-nos para o campo subjetivo mediado por suas próprias impressões enquanto observadora.

Fonte de autonomia para essas personagens, o poder que emana do olhar tornou-se objeto de investigação para pensadoras como bell hooks, que, na obra *Olhares Negros: raça e representação* (2019), detém-se sobre as representações da branquitude no imaginário negro. Centrando-se na experiência norte-americana, a teórica recupera marcas da opressão escravista e do *apartheid* racial, considerações que, embora geograficamente distanciadas do contexto que nos cabe analisar, ainda assim são pertinentes à nossa reflexão, proporcionando-nos um meio de acesso a questões que também atravessaram a sociedade brasileira:

Uma estratégia efetiva de terror e desumanização da supremacia branca durante a escravidão estava centrada no controle branco sobre o olhar negro.

Negros escravizados, depois servos libertos, podiam ser punidos brutalmente por olhar, por parecer observar os brancos enquanto estavam lhes servindo, pois apenas um sujeito pode observar, ou ver. Para ser totalmente um objeto, era preciso não ter a capacidade de ver ou reconhecer a realidade. [...] Reduzidas ao maquinário corporal do trabalho braçal, pessoas negras aprenderam a aparecer diante dos brancos como se fossem zumbis, cultivando o hábito de voltar seu olhar para baixo, para não parecerem tão presunçosos. *Olhar diretamente era uma afirmação de subjetividade, igualdade.* A segurança residia numa falsa invisibilidade (HOOKS, 2019, p. 295-296, grifo nosso).

Fornecendo ferramentas que nos possibilitam tatear uma dimensão política nos olhares lançados, as colocações de hooks nos auxiliam a compreender as personagens negras em *Uma Sesta Tropical* e em *Os Namorados* como representações que, dispersando-se na observação dos corpos brancos, negam a objetificação de seus próprios corpos, demarcando sua subjetividade. Combinada ao elemento religioso, que destoa ao vocabulário tipológico, como tratamos acima, essa é uma perspectiva que acreditamos ganhar expressividade na tela de Manoel Santiago, projetando, na figura da mulher negra, a amplitude de suas experiências individuais e, assim, complexificando-a.

Encerrando essa etapa de nossa análise, não há como deixar de notar que o exercício comparativo proposto nos encaminha à mesma resolução auferida na seção anterior, de que *Uma Sesta Tropical* é uma obra que se nutre do diálogo com um vasto repertório imagético, ao mesmo tempo em que contraria esse campo de afinidades, por conciliar elementos que, juntos, tornam-se ruidosos. Afinal, se as partes que compõem o quadro atestam compatibilidades com a pintura de gênero que figurou nas paredes do Salão – representações que se ocuparam do lazer burguês, do trabalho engessado ao corpo negro e até mesmo das diferentes visões sobre o nu contemporâneo, independentemente da faixa etária –, temos que, à exceção da recorrente combinação entre a mulher negra e alguns desses motivos, permanece a indagação sobre o que esse incomum agrupamento de fato comunicaria.

4.3 SOB A TÔNICA DA TROPICALIDADE

Parece-nos inegável que, se a apreensão de *Uma Sesta Tropical* enquanto um registro da banalidade do cotidiano concretiza-se como via plausível para a interpretação do quadro, essa é uma leitura que, por outro lado, deduz-se suspeita e insuficiente diante das aparentes contradições materializadas na tela. Contestando-a como única possibilidade interpretativa e guiando-nos pelos sinais que emanam da obra, desconfiamos que a resolução da problemática

com a qual nos deparamos ocorra se dilatarmos nossa percepção com relação aos sentidos despertados na representação e transitarmos pela atmosfera de um tempo em suspenso, que flerta com a idealidade, mas que conserva como referência a concretude material.

Como um primeiro movimento nessa direção, propomos a reposição do tema da nacionalidade em nossas considerações, pois, ainda que reconheçamos que uma intenção de síntese não se adequa, comodamente, à titulação de apelo circunstancial que ancora a cena representada em solo firme – condição sobre a qual nos detemos logo no início deste trabalho –, a referência à simbologia da brasilidade que, evidentemente, pulsa em *Uma Sesta Tropical* não deve ser descartada como pista no processo de organização da composição.

Pressupondo que esses contornos operam na obra por intermédio de uma linguagem metafórica, alusiva a preceitos pátrios, convém notar que adentramos uma seara atravessada pelo embaraçoso “dilema de ser brasileiro” no ideal republicano, ou, melhor dizendo, de sintetizar uma identidade compartilhada a nível nacional em uma sociedade permeada por realidades diversas e paradoxais (SALIBA, 1998, p. 290, 291). Cientes de que nos situamos no “clima cultural nacionalista” simulado, de início, pela retórica oitocentista, examinemos, de relance, essa ficção e como ela se comportaria no quadro de Manoel Santiago (COLI, 2002, p. [15]).

A medular formulação elaborada pela professora Marize Malta (2011, p. [1]), de que “desde a independência do Brasil, esteve em curso um processo de construção de imagens desejadas como sínteses nacionais de identidade, legitimadoras do processo de construção da nação”, remonta, como ela explicita, ao projeto de reconhecimento pátrio direcionado ao imaginário coletivo, que percorreu variadas etapas ao longo dos anos, servindo-se de modelos diversos. Assimilada pelo meio institucional no cenário republicano, essa postura manteve-se alinhada aos encargos antes elaborados pela Academia Imperial, conservando como preocupação a edificação de uma visualidade que se entendesse por brasileira (VALLE, 2007, p. 49).

Caminhando a passos largos, ao encontro das primeiras décadas do século XX – no qual se concentram nossas atenções –, avistamos as configurações que esse programa assume no debate artístico daquele momento. Trata-se, afinal, de um tema familiar entre as questões desenvolvidas neste trabalho e que diz respeito à incorporação da representação de “tipos” à gramática da nacionalidade.

Abordada desde nossa segunda seção, essa é uma questão que sabemos ter se capilarizado no circuito das belas artes, a exemplo da conhecida intervenção de Theodoro Braga (1921, p. 50) na revista *Ilustração Brasileira*, e que, dentre múltiplas propostas em benefício

de uma arte nacional, defendia a escolha de assuntos nativos, por parte dos artistas, nas exposições. Recordemos que o apelo de Braga correspondia, de certo modo, ao clima vivenciado nos Salões, uma vez que, segundo adverte Arthur Valle (2007, p. 145, 146), em meio à multiplicidade temática premiada nas EGBA, havia abertura para motivos “de cunho nacionalista”, recuperados durante os anos de vigência do evento. Inclinações que corroboram essa perspectiva verificam-se em trabalhos enviados por Santiago ao certame, como é o caso de *Tapiina do Amazonas*, mas também em pinturas como a premiada *Pescador* (1924), de Oswaldo Teixeira (Fig. ci-54), e *Baiana* (1926), de Eliseu Visconti (Fig. ci-55) –, destacada pela crítica d’*O Imparcial* como “um tipo exato dessas negras que dão, pela indumentária e pela feição própria, uma nota original, bem rara, aos nossos costumes” (BELLAS-ARTES, 1926b, p. 1).

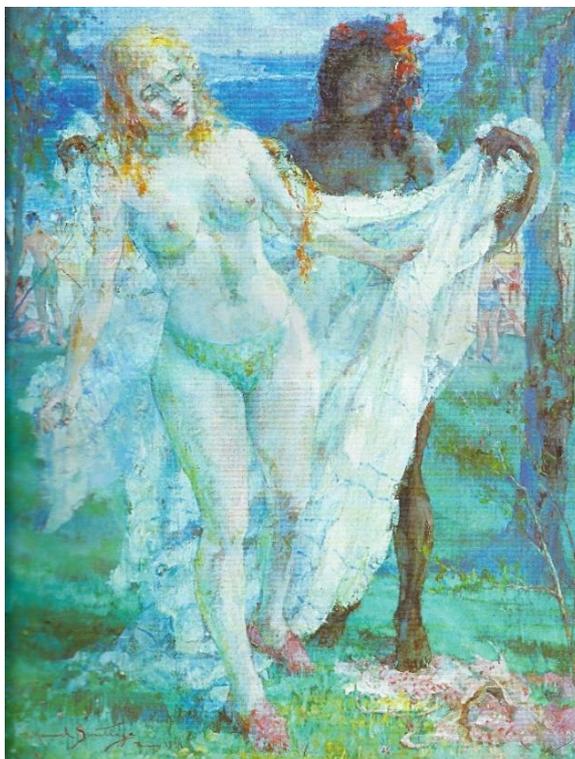
Essas são obras que guardam afinidades com *Tropical* (1917), de Anita Malfatti (Fig. ci-56), antes chamada *Negra Baiana*. Lembrada em nossa segunda seção em razão das ponderações de Tadeu Chiarelli (2009, p. 136-139), a pintura atenta para as resoluções plásticas que conferem à mulher representada um “caráter prototípico”, traços que podem ter contribuído para a titulação em vigor, de natureza manifestamente alegórica (Ver nota 11).

Sem a pretensão de determo-nos sobre as particularidades de cada uma dessas representações, gostaríamos de ressaltar que todas elas predisõem de uma interpretação tipológica que, num primeiro olhar, suplantaria as individualidades retratadas, condição que as distancia do caráter circunstancial e subjetivado que depreendemos em *Uma Sesta Tropical*. Ainda assim, todas elas concentram fórmulas caras ao “nacional”: elementos que sobrevivem no quadro de Santiago sob a tônica da tropicalidade e que se integram à composição não apenas por meio do elogio à exuberância natural que acolhe as personagens representadas, como também da combinação do corpo negro à opulência dessa vida orgânica, enfatizada pelos frutos tropicais.

Há de se considerar, igualmente, que a já notada sensualidade atribuída às mulheres brancas e nuas dispostas em cena, aguçada tanto pela prazerosa refeição que se coloca ao seu alcance quanto pelo torpor que caracteriza a sesta, poderia revesti-las de um sentido propriamente alegórico da brasilidade, haja vista que, conforme alerta Stephanie Dahn Batista (2011, recurso online), “quando o deslocamento imaginário vai para espaços e personagens que fazem parte de um *repertoire* simbólico de uma identidade nacional ou uma cultura específica, neste nu inscreve-se o discurso nacional”. Por esse ângulo, é possível afirmar que a nudez que adentra *Uma Sesta Tropical*, de maneira aparentemente injustificada, tornar-se-ia legitimada como personificação da própria tropicalidade que anuncia, articulação que sabemos ter ocupado

os pincéis santiaganos quase vinte anos depois, em uma tela como *Harmonia Tropical* (1941) (Figura 108), Medalha de Prata no Salão de Belas Artes carioca.

Figura 108 - *Harmonia Tropical* (1941), de Manoel Santiago



Fonte: Souza (1987, p. 9).

Diferentemente da intimidade que inferimos do cenário na versão de 1925 – e longe de qualquer suspeita de amoralidade, até onde sabemos –, *Harmonia Tropical* coloca-nos às margens de uma praia repleta de banhistas, e destaca, em primeiro plano, a interação entre duas mulheres que se olham afetuosamente. Uma delas, de *topless*, é branca, loira e calça sapatos vermelhos, enquanto a outra é negra, tem os cabelos caprichosamente enfeitados, e é representada descalça e com o corpo parcialmente encoberto pela toalha que pretende colocar sobre sua companheira.

Protagonista em *Harmonia Tropical*, o contraste entre a coloração das peles, mais uma vez, é o responsável por investir a narrativa do ócio e da servilidade nessas duas figuras, em configurações não tão distintas daquelas que encontramos nas cenas orientalistas, mencionadas anteriormente.²¹² Combinando esse fator à titulação escolhida, reconhecemos, na dupla que se

²¹² Há de se considerar, do mesmo modo, que representações nas quais se constrói o contraste entre duas mulheres por meio da tonalidade de suas peles são frequentes na história da pintura. No repertório nacional, isso pode ser exemplificado por meio das telas de Di Cavalcanti, como *O nascimento de*

distingue no quadro de Manoel Santiago, uma proposta de síntese nacional em confesso alinhamento à “ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos” (MUNANGA, 2020, p. 83). Essa noção, por sua vez, enraíza-se no imaginário da sociedade brasileira a partir da obra de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala* (1933), que “consolida” o “mito da democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias [negra, branca e indígena]” (MUNANGA, 2020, p. 82, 83).²¹³

Por mais declarada que seja a natureza episódica que observamos em *Uma Sesta Tropical*, nela encontramos, de fato, estreitas relações com a concepção de visualidade figurada que pressupomos na tela de 1941. Afinal, ainda que se acomodando por contornos evidentemente menos enviesados, ao entrelaçar o apelo sensorial experimentado nos trópicos e a suposta comunhão na diversidade, *Uma Sesta Tropical* admitiria uma leitura metafórica a respeito da brasilidade – escolha que, em 1925, dialogava com as expectativas do meio expositivo.

Contudo, se é a explícita alusão à eroticidade que encarna o cotidiano brasílico uma interpretação possível e que nos forneceria a solução para as enigmáticas aparições nuas reunidas em uma cena de sesta, como explicar a curiosa junção do menino adormecido a essa tríade, a personagem de chapéu que destoa ao clima de licenciosidade, e a patente tensão no olhar da empregada doméstica diante do grupo colocado à sua frente? Rumorosos nesse espaço imagético, digamos que esses elementos esvaziam, de certa maneira, qualquer identificação propriamente condensada da nossa nacionalidade, conduzindo-nos, novamente, ao incômodo estado de hesitação perante a obra. Resta-nos, portanto, prosseguir em nosso caminho de investigação.

4.4 DIFERENTES CONTORNOS DA VISIBILIDADE

Intuindo sobre a possibilidade de que um princípio fantasioso resida em *Uma Sesta*

Vênus (c. 1940), e também *As duas brasileiras*, de Augusto Bracet – pautando-nos na descrição que Mirian Seraphim (2008, p. 192, 193) elabora a respeito desta obra.

²¹³ Cumpre notar que, conforme assevera Kabengele Munanga (2020, p. 83), essa “convivência harmoniosa” exaltada pelo mito da democracia racial possibilita “às elites dominantes dissimular as desigualdades” e impedir “os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade”. Nesse sentido, ressaltamos, novamente, o trabalho realizado por Sueann Caufield (1996, p. 130), que reitera o fato de que esse “desejo nacionalista de celebrar a diversidade racial do Brasil” expressa-se, em nossa sociedade, concomitantemente ao projeto de “miscigenação racial”.

Tropical, gostaríamos de nos aprofundar um pouco mais nesse direcionamento de análise e compreender como alguns elementos da composição se comportariam sob essas lentes. Reconhecendo, nessa interpretação, uma via um tanto dissonante da perspectiva que vinha orientando-nos até então, importa ressaltar que nela faceamos um movimento por certo familiar ao domínio da pintura. Segundo elucida Jean Clair (2015):

A pintura sempre reivindicou cobrir o campo do invisível tanto quanto o do visível. O visível, nesse sentido, nunca foi senão o véu lançado sobre o invisível, ou melhor, se esse visível foi tão deslumbrante, tão luminoso, foi porque através dele irradiava uma *realidade oculta*, que era da ordem da fábula, do símbolo, da História ou do mito. Que, por outro lado, esse visível se reduziria a não ser mais do que a representação de aparências exteriores e delas somente, que a pintura não seria mais do que um jogo de filme, então, pouco a pouco, esse véu veio pesar sobre ela e reter seu brilho (CLAIR, 2015, p. [118, 119], grifo e tradução nossos).²¹⁴

As palavras do crítico francês, reunidas na obra *Considérations sur l'État des Beaux-Arts: critique de la modernité* (2015), há quase quarenta anos, chegam até nós embebidas em um teor melancólico, um saudosismo que não dissimula o lugar a partir do qual estima a pintura. Esquivando das implicações que sustentam as colocações do autor – que se referem a um processo de transição no campo das manifestações artísticas que ele encara, essencialmente, do ponto de vista da perda e que são problemáticas de maior profundidade, desenvolvidas em seu ensaio –, o que de fato interessa à nossa análise concerne ao caráter pedagógico que Clair atribui à pintura ocidental. Mais exatamente, ao seu “poder visionário” de “revelar do visível aquilo que nós nunca havíamos visto”, num sentido, digamos, quase vocacional (CLAIR, 2015, p. 117, tradução nossa). Essa é uma perspectiva que contribui para nossa proposta, uma vez que nos autoriza a compreender, na eventual captação do invisível em *Uma Sesta Tropical*, uma afirmação de seu poder de significação.

Dessa constatação, somos impelidos à inevitável pergunta: como? Que indícios materializados na composição poderiam insinuar a manifestação dessa outra realidade? Para responder a essa questão, devemos reconduzir nosso olhar àquela estranha coloração azulada que, como um denso manto, envolve as três formas nuas representadas, mas que, quando

²¹⁴ No original: “*La peinture, de tout temps, avait prétendu à couvrir le champ de l'invisible autant que du visible. Le visible, en ce sens, n'avait jamais été que le voile jeté sur l'invisible ou plutôt, si ce visible avait été aussi éclatant, aussi lumineux, c'est qu'à travers lui rayonnait une réalité cachée, qu'elle ait été de l'ordre de la fable, du symbole, de l'Histoire ou du mythe. Qu'en revanche ce visible se réduisît à n'être plus que le rendu des apparences extérieures et d'elles seules, que la peinture ne fût plus qu'un jeu pelliculaire, vint alors peu à peu appesantir sur elle ce voile et ternir son éclat*” (CLAIR, 2015, p. [118, 119]).

detidamente analisada, poderia subentender uma ordem etérea que irradia sobre esses mesmos corpos, conciliando-os e acentuando-os como um ponto de atenção no quadro (Figura 109).

Figura 109 - *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe tríade), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018).

Se considerarmos que uma possível solução para a misteriosa relação representada em cena revelar-se-ia na própria proposição pictórica, sugestão de um entrelaçamento da ordem do visível e do invisível, poderíamos então deduzir que a linguagem que condensa à composição uma espécie de raciocínio alegórico – aquela exaltação da brasilidade sobre a qual tratamos acima –, prolongar-se-ia sobre os nus representados. Desse modo, ela adquiriria sentidos mais amplos, como que dando um corpo “inesperado” “às ideias”, segundo a expressão utilizada por Jorge Coli (2010, p. 61) ao se referir a obras que “insistiam [...] no diálogo entre a atualidade e o eterno”. Continuando, portanto, em uma direção não muito distante daquela que tratávamos no segmento anterior, ao nos centrarmos nas três figuras que compõem esse curioso agrupamento, seria possível pensá-las como personificações de conceitos abstratos, isto é, artificios da linguagem alegórica que nos facultariam a passagem para o mundo das ideias (LAGMUIR, 2003, p. 10)?²¹⁵

²¹⁵ Sobre a alegoria como “construção do visível”, indicamos o trabalho de Eliane Pinheiro da Silva (2017), intitulado *A construção do visível: Alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX*.

Francamente, convenhamos que o que se vê em *Uma Sesta Tropical* em nada se assemelha, a princípio, às formas comumente conferidas às alegorias, representações nas quais a figura que concentra uma idealização surge acompanhada por atributos que a tornam facilmente reconhecível. Encontramos esses elementos, por exemplo, em *La Fortune* (1901), de Luc Olivier Merson (Figura 110), em que a mulher materializada sobre os campos de plantio é acompanhada pelo jovem cupido a erguer um ramo de oliveira, trazendo consigo ainda uma roda e sua cornucópia carregada de frutos, amparando-se sobre o terreno que vemos ser cultivado ao fundo da paisagem, como uma promessa de recursos futuros.²¹⁶

Ao mesmo tempo, o menino mornamente adormecido na tela de Manoel Santiago também não se confunde às pequeninas figuras aladas que rodeiam *A Noite* (1927) (Figura 111), de Oscar Pereira da Silva – pintura na qual o tradicional panejamento que envolve a aparição concilia-se àquele notado em *Uma Sesta Tropical*, ainda que flutue sobre os ares, anunciando a chegada do anoitecer, e não sobre a superfície polida de um quintal ensolarado.²¹⁷

Figura 110 - *La Fortune* (1901), de Luc Olivier Merson



Fonte: Musée d'Orsay (2023d).

Figura 111 - *A Noite* (1927), de Oscar Pereira da Silva



Fonte: Museu Mariano Procópio (2022c).

²¹⁶ Mais detalhes a respeito da caracterização da Fortuna podem ser encontrados em *Iconologia*, de Cesare Ripa Perugino (1645). Disponível em: <https://archive.org/details/iconologia00ripa/page/n5/mode/2up?view=theater>

²¹⁷ A respeito do quadro de Oscar Pereira da Silva, uma análise aprofundada foi elaborada pela pesquisadora Paula Nathaiane de Jesus da Silva (2020), em sua dissertação de mestrado, indicada nas referências bibliográficas deste trabalho.

Estamos igualmente de acordo sobre o fato de que, embora a sensualidade atribua um certo fôlego tipológico às mulheres nuas em *Uma Sesta Tropical*, bem à maneira da nossa alegoria da Fonte, *A Carioca* (1882), de Pedro Américo (Fig. ci-57), cabe insistir que nesta, diferentemente da proposta santiagana, “todos os elementos compositivos são usados unicamente para apresentar uma figura e seus atributos, que juntos remetem a uma significação abstrata” e que, como sublinha Eliane Pinheiro (2017, p. 79), não poderiam “ser dissociados”.

Recuperando também uma personagem já familiar às nossas ponderações, a misteriosa *Gioventù*, de Visconti (Figura 42), amparados pela apurada análise de Rafael Cardoso (2008b, p. 128-130), poderíamos considerar a relevância do “tratamento pictórico” conferido a essa alegoria da juventude, detalhada em suas partes “de acordo com sua importância simbólica, e não com a lógica convencional da visão”. Combinadas à veia simbolista que pulsa na pintura, essas são particularidades que contribuem para o aspecto metafísico incorporado à personagem, mas num sentido manifestamente diverso daquele que encontramos na cena de sesta, na qual os corpos nus transpiram materialidade.

Ainda assim, somos tentados a reconhecer que há algo no silêncio compartilhado pelas figuras alegóricas mencionadas que as aproxima da tríade em *Uma Sesta Tropical*. Em *Gioventù*, por exemplo, se é a “manutenção de um sentido simbólico” (ALVES, F., 2019, p. 96)²¹⁸ o que atrela o corpo de menina à metáfora da juventude, existe algo entre as três personagens santiaganas que as transporta para uma ordem de sublimidade que, enroupada pela nudez, dificilmente encontraríamos em uma reunião para a sesta que se coloca na ordem do cotidiano. Nesse sentido, não poderíamos desconsiderar a dimensão mítica, ou mesmo onírica, como pista para a compreensão do trio, que tão facilmente se mesclaria a paisagens frequentadas por aparições nuas, e que, se não comunica sobre um plano propriamente invisível ou imaterial, ao menos se pronuncia em uma atmosfera distante da realidade imediata.

Assim, a delicada interação que, em *Uma Sesta Tropical*, interliga o menino sonolento e a jovem que se inclina em sua direção – gestualidade que outrora associamos a um vínculo afetivo autorizado à vida comum –, prolongar-se-ia pelas teceduras de um tempo que se quer dilatado e que nos encaminha, por exemplo, a narrativas de natureza mitológica. Com efeito, ela se pronuncia no franco diálogo formal estabelecido por meio do gesto projetado por uma ninfa dos bosques em direção ao cupido adormecido, na tela de Thomas Frédéric Catchpole (1867-1946) (Figura 112), ou na impertinência de uma Psiquê, com asas de borboleta, que

²¹⁸ O sentido sobre o qual se refere a autora estaria evocado nos símbolos da “beleza, a pureza e a inocência infantil” (ALVES, F., 2019, p. 96).

intenta despertar um pequenino cupido, ambos moldados em mármore por Pietro Bazzanti (1825-1895) (Fig. ci-58).

Figura 112 – *Les nymphes des bois découvrent Cupidon endormi*, de T. Frédéric

Catchpole



Fonte: Société Nationale des Beaux-Arts (1899).

Figura 113 - *Coenus Flumen* (1889), de Paul Gervais



Fonte: Musée des Augustins (2023b).

Para além desse plano, devemos considerar que a relação harmônica que agrupa as três figuras na tela de Santiago dilata-se, em seu campo de correspondências, diante de cenários afeitos a uma serenidade compartilhada no mundo que conhecemos, mas que quase tangencia a utopia. O caso pode ser exemplificado por meio da quietude que demarca a tela *Coenus Flumen* (1889), de Paul Gervais (Figura 113), na qual reencontramos uma tríade formada por duas mulheres e uma criança, quase como espectros que se dissociam da vida urbana, identificada ao fundo da paisagem litorânea. Poderíamos também incluir o insuspeito deleite desfrutado pelas banhistas de Louis Collin, em *At the Seaside* (1892) (Fig. ci-59), ou mesmo a já citada *Trianon* (Figura 17), de Manoel Santiago, que nos remete a enredos declaradamente idílicos, em que o estado de profunda calma se traduz na comunhão entre os corpos nus e a paisagem que os envolve.

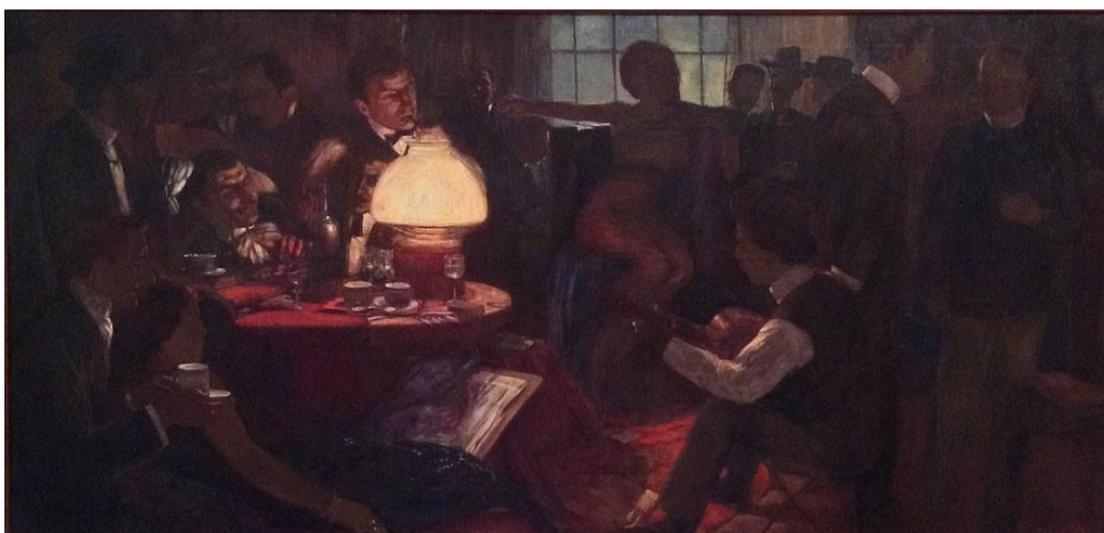
Contudo, antes que nos prolonguemos nessa tentadora vertente de aproximação com a obra, importa recobrar que a ambiência, em *Uma Sesta Tropical*, pouco se afinaria a essas distantes camadas da fantasia que povoam lugares do imaginário. E se nos ativermos à leitura

hipotética de que há, na tela, sentidos que emanam de uma outra realidade que se oculta nesse espaço de recreação cotidiano, poderíamos, por fim, especular que o pintor apresentou ao júri uma problemática cara aos artistas do Oitocentos, determinada pela articulação visual entre “o ‘atual’ e o ‘alegórico’” (COLI, 2010, p. 106).

Mesmo assim, essas são complicações que, como observou Jorge Coli (2010, p. 106, 107), muitas vezes se resolveriam sob o molde das “receitas convencionais”, isolando duas esferas na composição: criando “no alto uma nuvenzinha, no interior da qual evoluem seres míticos e simbólicos” e reservando a “parte inferior da tela” para a representação de sujeitos contemporâneos – soluções que decerto contradizem o que vemos em *Uma Sesta Tropical*, à exceção do estranho manto azulado que discretamente se propaga entre as figuras nuas.²¹⁹

Em todo caso, sabemos que é também Coli (2010, p. 61) aquele que alerta sobre obras que, tencionando à atualidade, personificam ideias de maneiras por vezes inesperadas; criações que, como esclarece o autor, por originarem-se dos sentidos da “cultura e vivido histórico”, esconderiam, ao olhar de hoje, “uma espessura que se revelava melhor aos [seus] contemporâneos”. Essas são reflexões que o pesquisador desperta ao aprofundar-se sobre o quadro *La Liberté guidant le peuple (28 juillet 1830)*, de Eugène Delacroix (Fig. ci-60), compreendida como uma primorosa reunião de “elementos antigos e atuais, eruditos e populares, retomando a história recente da Liberdade como imagem e como aspiração política” (COLI, 2010, p. 71).

Figura 114 - *Boemia* (1903), de Hélios Seelinger



Fonte: Valle (2006b).

²¹⁹ Como exemplos do caso elucidado, o autor menciona as telas *A ilusão do terceiro reinado* (1905), de Aurélio de Figueiredo, e a *Alegoria relativa à declaração dos direitos do homem* (1790), de Jean-Baptiste Regnault. Cf. COLI, 2010, p. 107.

Instigados por essa personificação que se mescla à multidão a marchar sob seu comando, gostaríamos de recuperar uma obra pertinente ao contexto brasileiro – mais próxima, portanto, de *Uma Sesta Tropical* –, na qual, assim como na personificação francesa, a figura alegórica em cena compartilha da esfera mundana, confundindo-se ao meio de sociabilidade que a rodeia. Referimo-nos à célebre *Boemia* (1903), de Helios Seelinger (Figura 114), Prêmio de Viagem no Salão.

O quadro nos conduz a uma enigmática presença, “meio mulher, meio alegoria”, nas palavras de Cardoso (2008b, p. 138), que, apesar de centralizada na imagem, oculta-se à penumbra de um sarau que reúne diversas personagens, tampouco identificáveis. Nesse espaço, ela se sobressalta, como “um espírito imperceptível, conferindo sentido e propósito ao desregramento geral”. Avizinhando-a à *Uma Sesta Tropical*, chamamos atenção para o fato de que a boemia personificada por Seelinger estabelece algum grau de semelhança em relação à mulher de cabelos cor de fogo que tão pacientemente nos encara na obra de Santiago (Figura 115).

Figura 115 – Esquerda: *Boemia* (1903) (detalhe), de Hélios Seelinger; Direita: *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe mulher sentada), de Manoel Santiago



Fonte: Valle (2006b); Casa de leilão Roberto Haddad (2018).

Ambas apresentam um centro gravitacional que lhes confere um caráter de aparição e foram descritas em uma postura sanfonada que, integrando-se ao panejamento azulado que escorre por trás de suas formas, atribui-lhes um aspecto manifestamente escultórico. Ainda assim, por mais tentadoras que sejam essas aproximações, não poderíamos deixar de apontar

que, embora a alegoria, em *Boemia*, demande um caminho interpretativo que não se desvenda de imediato, nela se inscreve um espírito narrativo que, contraposto aos elementos em excesso na composição de Santiago, dificilmente adequariam à cena um exercício de síntese alegórico. Retomando, portanto, a pergunta que se fazia imperativa diante das três figuras nuas em *Uma Sesta Tropical* logo que iniciamos esta seção, é possível inferir que a linguagem alegórica, por si só, não resolveria tão facilmente a problemática da composição, que permanece, de algum modo, estranha ao nosso olhar.

Ora, mas se evocarmos, por outro lado, as sábias colocações que Daniel Arasse (2019, p. 11) endereçava à Giulia, em uma famosa carta²²⁰, lembraremos que “nem tudo que é inabitual é necessariamente alegórico”, podendo “ser sofisticado, paradoxal, paródico” ou até mesmo cômico, como afirma o autor. Ao seguir esses parâmetros, seria então razoável cogitarmos, na tríade representada, uma interação que, se não alegórica e nem mesmo mitológica, estivesse minimamente atravessada pela manifestação do invisível, num sentido quase sobrenatural?

A princípio, apesar de um tanto extravagante, o paralelo entre o mundo real e aquele que o transcende não seria tão incomum no espaço institucional frequentado por Manoel Santiago, incorporando, sem dúvida alguma, o repertório visual formado pelo jovem estudante. Perambulando pelas salas da ENBA, o pintor certamente esbarrou em imagens como *Joana D’Arc* (1883), de Pedro Américo (Figura 116) – exposta no Salão de 1884 e incorporada ao acervo da instituição no ano seguinte –, ou como *Vitória de Samotrácia* (1920) (Fig. ci-61), apresentada por Eliseu Visconti na exposição de 1920.

Contudo, essas são obras nas quais a presença espiritualizada, seja ela parte de uma natureza celestial ou a evocação simbólica de uma divindade eternizada em escultura, traduz-se, pictoricamente, por meio de aparências etéreas. São espectros sem qualquer pretensão pelo mundo tangível em que se materializam, contrapondo, desse modo, o tratamento corpóreo atribuído aos nus em *Uma Sesta Tropical*.

²²⁰ Referimo-nos ao ensaio intitulado *Cara Giulia*, publicado no livro “*Nada se vê: ensaios sobre pintura*”. Nele, Daniel Arasse (2019) propõe uma análise da obra *Marte e Vênus surpreendidos por Vulcano*, de Tintoretto (c. 1550), dispondo de uma narrativa em forma de carta que contrapõe argumentações contrastantes a respeito do quadro.

Figura 116 - *Joana D'Arc* (1883), de Pedro Américo



Fonte: Google Arts & Culture (2023n).

Figura 117 - *La tentation de Saint Antoine* (1850-1855), de Théodore Chassériau



Fonte: Centro de História da Arte e Arqueologia (2015d).

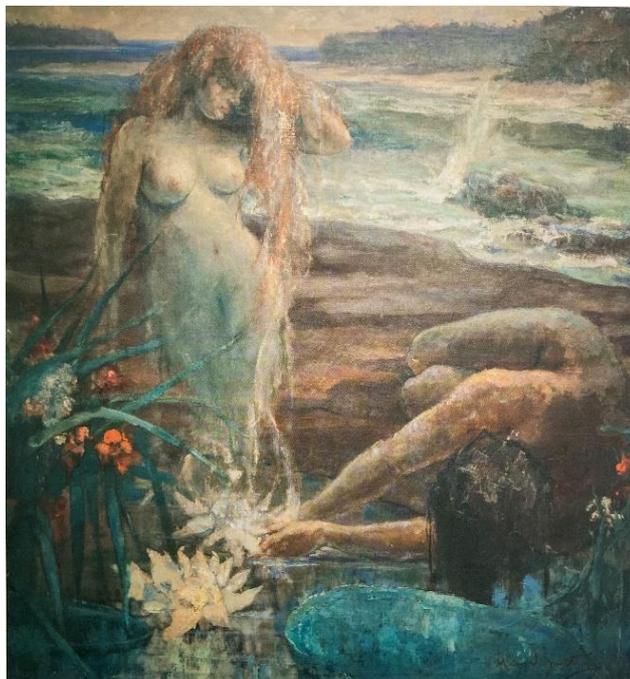
Poderíamos ainda nos estender sobre esse ponto e advertir que, embora absorvam as tonalidades da camada obscura que as cerca, as três personagens na tela de Santiago sequer flertariam com o campo da visualidade que comunica a mediação entre dois mundos heterogêneos, em que visões que se anunciam pelo estado de transição a partir da qual assumem sua forma. Essas são relações que podemos exemplificar a partir da obra *La tentation de saint Antoine* (1850-1855), de Théodore Chassériau (Figura 117), na qual as presenças demoníacas que atormentam os desejos da carne santa se manifestam na sensualidade de contornos andróginos. Estes são representados por um “tratamento fugidio, esfumado”, que lhes confere, como assinalou Martinho Alves da Costa Junior (2013, p. 349), as feições de “aparição”.

Moldes decerto semelhantes descrevem as formas da *Yara* (1925), de Manoel Santiago (Figura 118), composição reproduzida no livro de Mário Linhares (1926), e descrita pelo crítico da seguinte maneira:

Vejamos: – ao fundo corre o rio Amazonas, formando em um dos seus braços uma formidável cachoeira; o *Caboclo*, semimorto, atirado de bruços sobre uma poça d'água estagnada a cuja superfície brotam as *vitórias-régias*, vê,

dentre os caules, surgir a visão de “Yára”, a princípio, em forma confusa de 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 “Yára” a cor dos rios e das flores locais (LINHARES, 1926, p. 21, grifo do autor).

Figura 118 - *Yara* (1925), de Manoel Santiago



Fonte: Luz (2015, p. 67).

Guardando profundas correspondências com a versão narrada pelo crítico, na reprodução que selecionamos, é no contraste à concretude do corpo do indígena abatido que constatamos a natureza singular das formas de Yara, que, de fato, como uma “visão”, assume gradações etéreas, ainda que se apresente como parte orgânica do meio em que se pronuncia. Fazendo referência, portanto, a uma configuração da linguagem pictórica que foi assimilada pelo vocabulário santiagano, poderíamos nos estender sobre esse campo de amostra, recordando obras afeiçoadas aos abstratos contornos do fantasioso que o pintor dedicou às salas de exposição, como é o caso de *Pescador de Pérolas e Evocação*.

Antagonizando a essas formulações, no entanto, a escolha pela inteireza dos corpos nus que encontramos em *Uma Sesta Tropical* se distinguiria até mesmo da disposição do pintor em representar cenários que, mantendo a realidade como referência – como em *Nu* ou *Nocturno de Chopin* –, surgem embebidos por uma clara sugestão metafísica, mesclando-se ao mundo dos sonhos ao operar como um convite aberto à introspecção. Assim, optando pela carnalidade dos corpos e incorporando-os à cena como um dado do cotidiano, Manoel Santiago tornava muito mais fácil para o júri do Salão de 1925 associá-los a uma prerrogativa imoral do que interpretá-

los sob a luz de uma narrativa que guardasse qualquer apelo de cunho mais “elevado”.

Por mais verossímil que nos pareça a percepção de que *Uma Sesta Tropical* admitiria os sentidos de algo transcendente que se impõe à materialidade, cumpre esclarecermos que essa é uma leitura que sobrevive somente por meio dos tímidos sinais indiciados pela obra: no caso, a incomum substância que emana por entre a tríade no primeiro plano, descontextualizando-a do mundo social que a circunda. A proposta, como vimos, guarda relações problemáticas com a linguagem que tradicionalmente alinhou o sobrenatural ao campo da visualidade.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que as correlações tecidas, neste segmento, permitiram-nos captar uma dimensão sensível no campo de afinidades que *Uma Sesta Tropical* nutre com um vasto repertório imagético, essas são correspondências que, de certo modo, atrofiam-se quando defrontamos a composição como um todo, gerando, mais uma vez, uma compreensão fragmentada do conjunto. Flertando com elementos que transitam pelo longínquo domínio da idealidade, no qual as aparições nuas surgem como um dado corriqueiro, parecemos especialmente contraditória a pretensão de veracidade da representação – aquela impressão de uma situação local que reúne uma empregada doméstica, uma figura de chapéu e mais três personagens nuas para o descanso da sesta, em um dia quente, ao ar livre. Essas são relações que tornam *Uma Sesta Tropical* uma cena, no mínimo, improvável.

Diante da narrativa privilegiada, poderíamos, então, argumentar que a nudez que se concilia a esse momento de desfrute estaria melhor representada se despontasse como um elemento inerte, desprovido de vida, mas que, na condição de empreendimento artístico, facultaria, ao tempo da vida comum, uma espécie de vislumbre metafísico. Por mais complexas que se afigurem em sua prerrogativa de representações que aludem a outras representações – tocando em questões mais amplas –, essas são configurações que autorizam, por exemplo, que um cupido moldado em gesso não acarrete qualquer motivo de suspeita ao ser apresentado entre rabanetes e molduras dispostas em um *atelier*, componentes de uma natureza-morta pintada por Cézanne (Figura 119).

É o que possibilita, do mesmo modo, que as exuberantes formas nuas de uma musa²²¹ talhada por Aristide Maillol não despertem nenhum estranhamento ao serem representadas em sua oficina a céu aberto, num retrato feito por Édouard Vuillard (Figura 120). Ou, ainda, o que permite que uma aparição parcialmente nua partilhe do instante de lazer infantil sem provocar qualquer tipo de repúdio, como em *Crianças brincando no jardim* (1944), de Haydéa Lopes

²²¹ É possível que a obra mencionada faça referência à escultura *Monument à Cézanne* (entre 1912 e 1925), de Aristide Maillol. Ver: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/monument-cezanne-15411#artwork-complementary-informations>

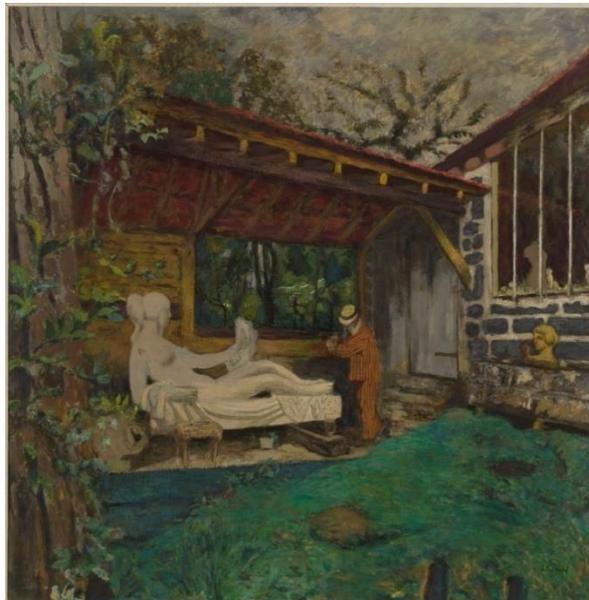
(Fig. ci-62).

Figura 119 - *Nature morte avec l'Amour en plâtre* (c. 1895), de Paul Cézanne



Fonte: Société Paul Cézanne (2023).

Figura 120 - *Portrait d'Aristide Maillol* (c. 1930), de Édouard Vuillard



Fonte: Musée d'Art Moderne de Paris (2023).

4.5 O INVISÍVEL COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO?

Da constatada ambivalência que estrutura os elementos em *Uma Sesta Tropical*, conduzindo-nos à inevitável indagação quanto ao sentido da composição, é natural que recordemos as provocações de Fléxa Ribeiro (1925, p. 3), ao argumentar, em 1925, que as figuras em cena “esperam, paspalhonas, que alguém lhes diga para que fim se reuniram”. Em se tratando, todavia, dos apontamentos de um mestre que também se apresentava como crítico, gostaríamos de notar que, em 1927, este, mais uma vez, dedicou algumas palavras a Manoel Santiago: orientações que, embora não sejam direcionadas ao quadro *Uma Sesta Tropical*, aproximam-nos de suas intrigantes percepções quanto às tendências do artista.

[...] ele é um *espírito anedótico*, se assim me posso exprimir. Ama o “drama” nas diversas situações da vida. Há nos seus quadros, constantemente um diálogo. Os personagens se reúnem para uma ação dramática. Frequentemente, porém, não encontra nem a unidade nem a subordinação. As figuras não obedecem a um centro de regência. [...] São vivos os dons picturais do jovem expositor: e cada ano, maior é o seu esforço. Não posso, porém, deixar de repetir que a sua tendência a formar grupos, não corresponde o

sentimento de subordinação, nem o da interpretação dos movimentos transitórios justos. Acredito que se ele não abalançasse a jogar tantas figuras na tela, e com uma significação literária, haveria de conseguir expressar com mais vigor a sua personalidade, um pouco longe dessas realidades aparentes. Certamente que a sua candidatura ao “prêmio de viagem” encontra elementos de vitória nos envios deste ano. Uma viagem à Europa haveria de despi-lo da sobrecarga de utensílios decorativos que o embaraçam: e, então, sua comovida individualidade, no que ele tem de sério, grave, tomaria, todo o domínio da exteriorização. Quase que poderia dizer encontrar nas composições do Sr. Santiago, propósitos que contrariam a sua própria natureza... (RIBEIRO, 1927, p. 3, grifo nosso).

O trecho que destacamos foi localizado na apreciação de Fléxa Ribeiro sobre alguns dos concorrentes ao Prêmio de Viagem no Salão de 1927 e, a despeito dos bons ventos que aguardavam Manoel Santiago e *Marajoaras* (Figura 19) – tela com a qual ele se veria vitorioso naquele ano –, os comentários do crítico não se centravam em uma tela em específico. Ocupando-se da propensão do pintor em apresentar obras de composição, consideradas assunto “dominante” em sua produção, apesar do caráter um tanto exagerado da resolução do crítico – que caracteriza o sentido da unidade compositiva como uma questão particularmente problemática na obra do pintor –, sua avaliação não deixa de interessar à nossa análise, na medida em que concentra elementos que reiteram o exame que empreendemos sobre *Uma Sesta Tropical*.

Como sugerimos na seção precedente, é provável que as lições concedidas pelo professor partissem de instruções caras ao ensino da pintura que, desde Alberti, prescrevem que, “para agradar aos olhos”, uma obra “deve conter elementos numerosos e diversos, mas ligados por uma relação lógica às necessidades da narração” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 15) – princípios que mantiveram uma posição de referência para a pintura brasileira até parte considerável do século XX (PEREIRA, 2016, p. 254). Mesmo assim, devemos considerar que, por mais pertinente que seja a advertência afixada por Fléxa Ribeiro quando a relacionamos ao quadro recusado – e a ele somente –, ela, contudo, pouco contribui para que avizinhemos uma interpretação viável sobre a tela. Afinal, o crítico sequer coloca sob suspeita qual seria a tal “significação literária” que, segundo permite entender, se faria tão presente na produção do pintor.

Ainda assim, quando dialogamos com as considerações de Fléxa Ribeiro e relacionamos o suposto “espírito anedótico” de Manoel Santiago à obra em questão, aquela ingenuidade avistada pelo mesmo crítico em *Uma Sesta Tropical* permaneceria, do mesmo modo, insuficiente como resposta para as aparentes inadequações que despertam do quadro. Se considerarmos que as complicações dessa improvável cena de sesta não remetem,

propriamente, às dificuldades enfrentadas por um artista inexperiente quanto às convenções do meio expositivo – o que certamente, não era o caso de Manoel Santiago em 1925 –, seria possível, então, conjecturar que os estranhamentos despertados pela tela não reportariam a meros deslizes ou leviandades da parte de seu autor.

Contemplando aquelas cinco figuras, arquitetonicamente acomodadas ao redor de uma mesa posta e cúmplices no instante partilhado na composição, lembramo-nos que, por vezes, “é mais fácil identificar os elementos de uma pintura do que compreender a lógica da sua combinação” (BURKE, 2017, p. 64). Na medida em que *Uma Sesta Tropical* permanece inabalável em sua condição de enigma, propomos nos aventurar na sugestão levantada pela crítica na seção anterior, de que essa obra desvendaria camadas coerentes de sentido quando compreendida como uma espécie de tradução esotérica, em conformidade com os interesses manifestados por seu autor.

Tendo em vista que, conforme atenta Peter Burke (2017, p. 136), “um artista não é uma câmera, mas um comunicador ou comunicadora, com sua própria pauta”, consideraremos a hipótese de que a linguagem teosófica – tão cara à persona assumida pelo artista em 1925 – possa configurar uma interessante ferramenta de aproximação em relação à obra. Guiando-nos pelo caminho sugerido, recordemos que essa nova formulação transcorre da substancial observação feita por Terra de Senna, em 1925, quando insinuou, bem à sua maneira, que Manoel Santiago, aquele “jovem esperançoso”, enviava para o Salão uma obra que, “segundo dizem”, inspirava-se “nas teorias teosofistas” que vinham ocupando (SENNÁ, 1925c, p. 18).

Cientes de que a anotação lançada pelo crítico a respeito de *Uma Sesta Tropical* despontou como um dado excepcional entre as manifestações localizadas na imprensa – mesmo num contexto em que, como vimos na segunda seção, fortalecia-se a imagem do autor como “o pintor teosofista” –, essa parece-nos uma possibilidade de leitura sobre a composição que não deve escapar à nossa investigação. Sabemos que os apontamentos do crítico revelam profundas afinidades com os trâmites que desencadearam na recusa do quadro em questão, mas, ao que pensamos, sua colocação decerto não afluía unicamente de suas impressões pessoais.

De certo modo, essa observação respaldar-se-ia nas orientações do próprio Manoel Santiago, que, para aquele mesmo Salão de 1925, enviara a tela *Senhor Maytréa*, também recusada. A titulação da obra desvela uma clara alusão à representação do mestre espiritual que, segundo o preceito teosófico, auxiliaria no despertar do plano material em direção à natureza divina. Cogitando a possibilidade de que *Uma Sesta Tropical* seria atravessada por sentidos análogos, vejamos como a obra manifestar-se-ia sob esse novo prisma.

4.5.1 Prolegômenos para uma leitura amparada na sensibilidade teosófica

A seguir por essa nova alternativa, parece-nos imperativo que nossos próximos passos se detenham, primeiramente, no olhar para a obra, e que se fundamentem nos indícios que nos guiaram até aqui. Amparando-nos, portanto, na trama de comparações com o quadro tecida nas páginas precedentes, uma constatação a que fomos reiteradamente submetidos endossa a compreensão de que *Uma Sesta Tropical* não retrata um episódio devidamente realista a ponto de pretender insinuar-se como uma espécie de “fatia cortada ao vivo da carne da vida”, como diria Huysmans (2011, p. 97).²²²

Em nossa seção inicial, quando nos ocupamos da descrição da composição, uma das nossas primeiras impressões concernia às peculiaridades da solução pictórica que, por diferenciar, sutilmente, o tratamento plástico dado às figuras, realça, por sua vez, a nítida diagonal que segmenta o quadro (Fig. ci-07). Conforme evidenciamos por meio das análises empreendidas, essa delimitação na composição não seria apenas de ordem estrutural, circunscrevendo aos corpos representados diferentes linguagens contextuais: uma pautada no mundo social contemporâneo, representada pelas duas personagens vestidas e localizadas no fragmento superior da tela; e outra, caracterizada pela tríade de nus que não se adequa plenamente à narrativa proposta, dialogando, mais comodamente, com representações que evocam uma realidade outra e aparentemente distante da esfera cotidiana. Curiosamente, entretanto, *Uma Sesta Tropical* preserva, em sua inteireza, um incomum sentido de unidade.

Permitindo-nos conduzir pelo percurso descrito no quadro mediante a disposição cromática, acompanhamos, uma vez mais, o caminho traçado para o olhar, começando pela zona de maior concentração do colorido, no topo da composição, onde encontramos a empregada doméstica e a personagem de chapéu. Em seguida, atravessamos para o sentido oposto da tela – demorando-nos ao observar o sinuoso desvio esboçado entre as figuras nuas que não partilham, diretamente, dos prazeres colocados sob a mesa posta –, e desembocamos, por fim, no menino adormecido sobre o chão. De modo inevitável, somos novamente capturados pelo olhar atento da jovem de cabelos flamejantes que nos observa, e reforçamos a indagação sobre o sentido da mensagem que ela segredaria com o indicador.

²²² Inspiramo-nos nas observações encontradas no livro *Às Avessas*, de Joris-Karl Huysmans (2011, p. 93-97). Nossa referência parte, mais precisamente, do seu terceiro capítulo, no qual somos apresentados às obras latinas que ocupavam as estantes de Des Esseintes, protagonista na narrativa. Este se sentia profundamente tocado pela leitura de Petronio, compreendida como um “romance realista”, no qual “entrevia [...] curiosas analogias com alguns romances franceses modernos que suportava”.

Condutor da “carga psicológica” atribuída à “figura humana” e “responsável pela capacidade afetiva da composição”, o “*gesto expressivo*”, reiterado desde Alberti, como já adiantamos, opera na pintura como um ato de advertência aos espectadores, um aceno à contemplação (CHASTEL, 2001, p. 11, 12, 56, 57, tradução nossa). Na obra de Santiago, entretanto, diríamos que este discreto convite beira o contrassenso: alicerçado à forma triangular que reúne os nus na composição, o gesto apontaria para aquele denso manto que parece se expandir, gradualmente, sobre a tela, mas que pouco revela acerca de seu propósito narrativo. Avançando em direção à figura infantil, que ensaia um morno despertar, e irradiando sobre a superfície dos corpos despidos, essa presença nos mantém em uma posição hesitante com relação à sua significação.

Impelidos ao terreno das suposições quanto ao que vemos em *Uma Sesta Tropical*, mais exatamente ao sentido que advém desse “oculto” que se manifesta na obra e que se preserva no silêncio partilhado pelas figuras acomodadas em cena, na medida em que nos dispomos à compreensão do quadro a partir da suposição aventada pela crítica, consideraremos a hipótese de que essa estranha presença alocada entre os nus, atuaria como uma espécie de sinalização sobre um possível lugar de alteridade conferido a esses corpos. O exercício nos leva, naturalmente, a interpretar a obra como uma representação que, ainda que nutrida da banalidade cotidiana, possuiria a capacidade de transcender a esfera das aparências, o que a adequaria, desse modo, à “ideia de liberdade artística” que se mostrou tão cara ao seu autor nos anos de formação.

Naturalmente que, ao seguir a perspectiva afiançada, os nus que compõem a representação santiagana – aqueles que, segundo Osório Lopes (1926, p. 10), não representariam “uma feição genuinamente nacional” – poderiam tornar-se mais argutos para a narrativa proposta a partir da crítica se compreendidos não como o “assunto da obra de arte”, mas, sobretudo, como “uma forma de arte”. Desse modo, seriam esses nus como que referências a uma forma de idealização de beleza que, na linguagem pictórica ocidental, pairaria acima da vida mundana (CLARK, 1956, p. 26). Sendo esse o caso, cumpre enfatizar, nessa suposta chave de compreensão sobre a nudez que se manifesta na obra, uma interpretação que não estaria tão deslocada do contexto expositivo para o qual *Uma Sesta Tropical* foi destinada. A respeito dessa conjuntura, uma breve digressão parece-nos necessária.

4.5.2 Pulsa a veia simbolista

Por certo, são pontos de vista semelhantes aos sublinhados acima que possibilitaram que

críticos como Lauro Demoro (1925, p. 9) reconhecessem, nas telas de Georgina de Albuquerque, distinguida como uma pintora “em dia com as modernas conquistas da pintura”, vislumbres que se confundiriam com personagens originadas da mitologia:

Propensa à paisagem, sem quase um instante abandoná-la, a artista encontra nos seus devaneios bucólicos algumas figuras que surpreende e resolve, a sombra das árvores ou em plena luz, dentro da sua técnica especial de interpretar a natureza, como atestam os dois magníficos nus, notadamente “Flor Silvestre”. É um corpo soberbo de mulher, que a pintora confunde com a flora bravia, *mas, que pode também ser uma hamadryade disfarçada* (DEMORO, 1925, p. 9, grifo nosso).

Reproduzida pela já familiar seção *As nossas trichromias*, da revista *Ilustração Brasileira*, *Flor Silvestre* (Salão de 1924) (Figura 121) apresenta-nos uma fascinante representação de nu, na qual a mulher retratada abriga-se em meio à natureza, entre a folhagem contaminada pela luz, amparada apenas por um tecido claro, sobre o qual se acomoda. Em se tratando de um nu poderosamente carnal e facilmente interpretado sob prismas mais secularizados da criação artística, acreditamos não ser um dado desprezível que Lauro Demoro tenha, tão espontaneamente, encontrado na figura representada, feições de uma ninfa dos bosques disfarçada. Sobretudo, que nas telas apresentadas por uma artista comprometida com o moderno, o crítico identificasse “pedaços da natureza vivendo numa constante festa de alegorias” (DEMORO, 1925, p. 9).

Ao que pensamos, é essa mesma capacidade de complexificar-se perante o plano utilitário que também animava algumas composições apresentadas por Lucílio de Albuquerque. Questionado sobre uma possível predileção entre os diferentes gêneros da pintura, o artista confessou a Tapajós Gomes (1927, p. 39), em uma entrevista, sua satisfação por realizar “um quadro de ideia, que faça pensar”. Como exemplos, recordou obras como *Despertar de Ícaro* (1910) (Fig. ci-63), *Mãe Preta* (1912) (Fig. ci-51), *Paraíso Restituído* (Figura 69), mencionada em nossa seção anterior, e também a tela *Primeiros Frutos* (Figura 122), recobrada, igualmente, pelas memórias do crítico.

Figura 121 - *Flor Silvestre* (Salão de 1924),
de Georgina de Albuquerque



Fonte: Flor... (1924, p. 36).

Figura 122 - *Primeiros Frutos*, de Lucílio de
Albuquerque



Fonte: Centro Cultural São Paulo (2023).

Receptáculos de mensagens que suplantam as superficialidades, apontando sentidos diversos – sejam eles de cunho marcadamente social, como *Mãe Preta*, ou mais abstratos, a exemplo de *Despertar de Ícaro* –, em obras como *Paraíso Restituído*, *Primeiros Frutos* e mesmo *Flor Silvestre*, existe algo que perdura, similarmente, a *Uma Sesta Tropical*. A respeito de *Paraíso Restituído*, por exemplo, Arthur Valle (2007, p. 176) indicou a “visão idílica de uma humanidade redimida e centrada na família”, caracterização que, sem dúvida alguma, poderia avizinhar-se àquela atmosfera utópica sobre a qual tratamos anteriormente e que tão poderosamente se afina à relação que une os nus no quadro de Santiago. Compartilhando essa mesma essência, por mais desconectadas do mundo conhecido que estejam, as figuras que encontramos em *Primeiros Frutos* e *Flor Silvestre* comungam de um estado profundamente harmônico em relação ao meio que as circunda, estado esse que, como defendemos, também as sintonizaria ao estranho grupo despido em *Uma Sesta Tropical*.

Dessa propensão por transbordar o invólucro das aparências, conservando um tema nuclear, não há como desconsiderar, nas obras mencionadas, vestígios de uma disposição propriamente simbolista quanto aos significados da representação. No caso, referimo-nos à “corrente de pensamento” que preponderou no circuito intelectual europeu ao final do século

XIX, e que se caracterizou, nas diferentes expressões do plano artístico, por um manifesto desinteresse pelo mundo contemporâneo, repudiado em favor de um “retorno ao sagrado”, um direcionamento à espiritualidade (RAPETTI, 2016, p. 7, 11, tradução nossa).

Importa sublinhar que o conceito de “ideia”, sobre o qual aludimos, assume, nesse movimento, uma posição referencial. Do rompimento com o materialismo e “o apelo a uma emoção estética próxima ao sentimento religioso”, a “noção de belo ideal” e o “idealismo filosófico” emergem, segundo explicita Rodolphe Rapetti (2016, p. 114, tradução nossa), como conceitos elementares no âmago simbolista.

Evidentemente, esse lugar comum que ressaltamos a partir das obras selecionadas reporta a uma consanguinidade há muito constatada em solo brasileiro. Há de se ter em mente, aliás, que “os fundamentos da estética simbolista” serviram como “fonte inspiradora do modernismo carioca” (VELLOSO, 2015, p. 299). Pulsando, portanto, no núcleo artístico da capital, o acento pronunciado por essa corrente decerto não corresponderia a uma conotação inesperada para nossa discussão. Ele acompanhou-nos, afinal, ao longo deste trabalho, articulando-se, vez ou outra, à fala da crítica de arte e por meio das obras aqui apresentadas, a exemplo de alguns dos quadros de Eliseu Visconti – notadamente no caso de *Gioventù*, cujo “sentido verdadeiro”, como sugere Rafael Cardoso (2008b, p. 127), esconder-se-ia “debaixo (e adiante) das aparências”.

Para a historiografia da arte brasileira, essa veia simbolista também costuma estar atrelada à figura de Lucílio de Albuquerque, como fez, por exemplo, Arthur Valle (2007, p. 176), na conhecida arguição a respeito de *Paraíso Restituído*, incluindo *Primeiros Frutos* como parte dessa “vertente da produção” do artista. Perspectiva semelhante pautou as colocações de José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 482) e Piedade Gringberg (2008, recurso online) sobre *Despertar de Ícaro*, apresentada no Salão Internacional de Bruxelas e premiada, posteriormente, na EGBA (1912).

Poderíamos alargar essa aproximação com a obra do pintor lembrando ainda o já mencionado painel decorativo por ele apresentado no Salão de 1924, sintetizado como desdobramento de sua “teoria simbólica” pelo *Correio da Manhã* (O “SALÃO”..., 1924, p. 3). Em *Bilac: À Imortalidade* (Figura 123), uma compreensão alegórica se formaliza: em uma paisagem, ao que parece, litorânea, vemos atravessar A Poesia, A Defesa Nacional e A Forma, que lideram um cortejo, acompanhadas por personagens que povoam o universo criado pelo

poeta homenageado, como Cleópatra, Frinéia e Tapir (LEVY, 2003, p. 643, v. II).²²³

Figura 123 - *Bilac: À Imortalidade* (1924), de Lucílio de Albuquerque



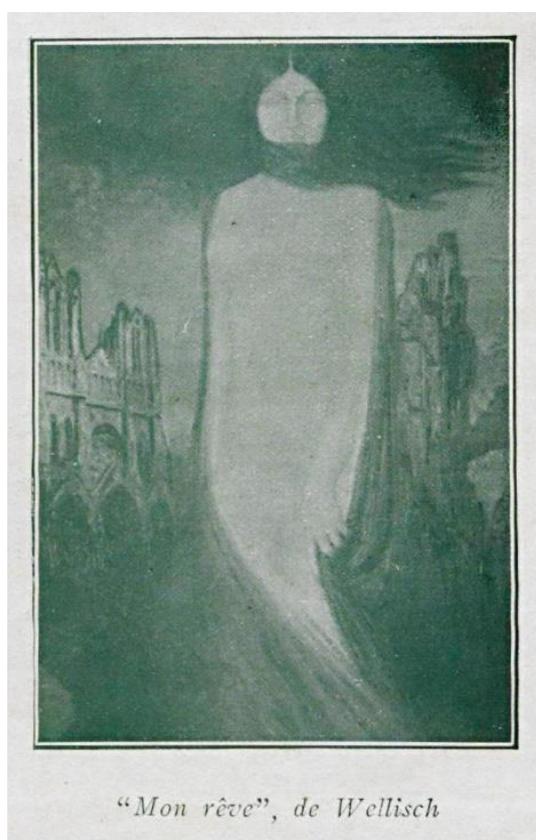
Fonte: Mattos (1924, p. 49).

Partilhando desse mesmo estado de espírito, a tela de Maurício Wellisch *Mon rêve familier* (Figura 124), apresentada na seção de pintura do Salão de 1927, pode ser incorporada ao grupo (LEVY, 2003, p. 757, v. II). Inspirado no poema homônimo de Paul Verlaine – dado que corrobora certa inclinação do artista com relação aos expoentes da literatura simbolista francesa, notada por Martinho Alves da Costa Junior (2022, p. 534) –, o quadro evidencia a disposição do autor em atribuir um aspecto sensível à forma incógnita da mulher amada que habita os versos. Familiar e ao mesmo tempo desconhecida, essa personagem surge na representação de Wellisch como uma aparição que interpõe duas espacialidades, talvez apenas aparentemente antagônicas: a Notre-Dame e uma coluna rochosa, provavelmente, a Grand Rocher de Vincennes, ambas situadas ao fundo.²²⁴ Permanecendo, entretanto, alheia ao nosso mundo, a figura feminina fita-nos, indiferente à passagem do tempo.

²²³ Fundamentamo-nos nas informações que constam no catálogo, que também indicam a presença de Alvorada do amor, Beijo eterno, Tentação de Xenokrates, Caçador de esmeraldas, Purna, Infante Dom Henrique, além d'A música brasileira. Cf. LEVY, 2003, p. 643, v. II.

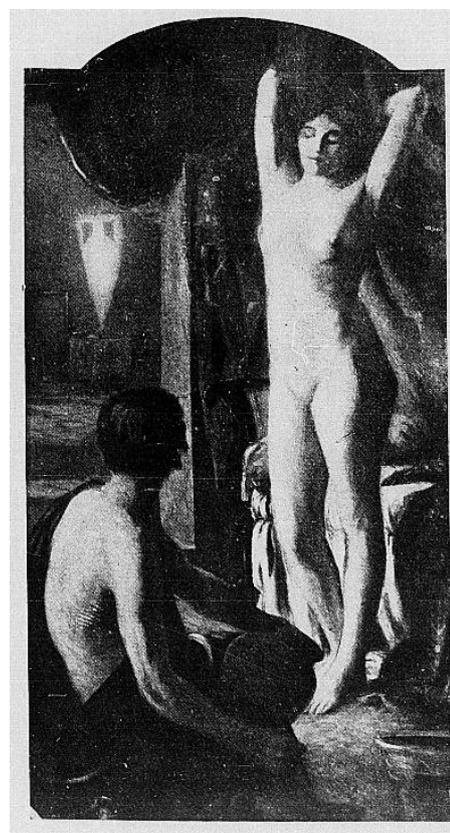
²²⁴ Digna de nota é a maneira esfumada com a qual Wellisch escolhe representar essa figura, destoando do detalhamento que se torna tão particular às ilustrações que reproduziu em periódicos no mesmo período. Há, nessa vertente de sua produção, uma energia cara “ao seu tempo, de uma cultura com toques de fin-de-siècle e decadente” (COSTA JUNIOR, 2022, p. 529). Apesar de contrastar, formalmente, à solução mencionada, essa propensão se manifesta, igualmente, em *Mon rêve familier*.

Figura 124 - *Mon rêve familial* (1927), de Maurício Wellisch



Fonte: O Salão... (1927, p. 25).

Figura 125 - *Ânfora* (1920), de Augusto Bracet



Fonte: Mattos (1920b, p. 40).

Soluções outras, e que por certo contribuem para as nossas intenções com esse campo de amostra, revelam-se em *Ânfora* (1920), de Augusto Bracet (Figura 125), incorporada ao Salão de 1920. A respeito dessa enigmática obra, ressaltamos as colocações do pesquisador João Brancato (2018, p. 146), que propõe um olhar atento ao sentido de ideia despertado pela composição, sentido que compreende, devidamente, como o “assunto”, a “razão da obra”, a “narrativa que ela contém”. Ressaltando tratar-se de uma tela na qual Bracet empenha-se “por desenvolver um nu perfeito, ideal, em um contexto narrativo” (BRANCATO, 2018, p. 147), o autor prossegue:

Na tela, Bracet estrutura a mulher como elemento principal, mas através da qual o artista – um oleiro – é capaz de acessar uma ideia. Estamos diante de uma pintura quase alegórica, e decerto metalinguística, reportando-se ao ofício do artista, que observa a natureza, se inspira em um elemento, concebe uma Ideia. [...] No momento em que o oleiro contempla aquele nu, a força da Beleza desperta nele uma Ideia: uma nova obra de arte, original; um vaso de cerâmica com as curvas perfeitas do corpo feminino. Como uma projeção de sua mente, a obra recém-concebida surge fantasmagórica no fundo da olaria: a ânfora (BRANCATO, 2018, p. 147, 148).

Tencionando que essas breves observações sejam assimiladas como componentes de um terreno sobre o qual Santiago também transitou, gostaríamos de atentar ao fato de que, na condição de participante assíduo das Exposições Gerais entre os anos 1920 e 1927, o autor de *Uma Sesta Tropical* mostrou-se simpático a essa forma de linguagem, que assistiu pelas paredes do Salão, estampada em trabalhos de mestres e colegas. Ao acompanharmos os primeiros anos da experiência do artista na capital, demonstramos, em nossa segunda seção, que foi por meio do flerte com essa sensibilidade que o pintor cativou as atenções da crítica de arte no Salão da Primavera, recepção que, segundo nossa hipótese, encorajou-o a investir nesse caminho também com os envios para o Salão oficial.

Convém recobrar ainda que, em 1923, *Pescador de Pérolas*, *Lyrrios* e *Sedução do Mar* foram descritas como “fantasias magníficas” por críticos como Frederico Barata (1923, p. 3) e que, no ano seguinte, *Sonho de Crisálida* e *Evocação* foram interpretadas como testemunhos colhidos dos sonhos (SELVA, 1924, p. 10). Ademais, no mesmo ano em que *Nocturno de Chopin* e *Flor do Igarapé* foram adjetivadas como “puro idealismo” (MEDEIROS, 1925, p. 7), encontramos também conceituações mais enfáticas sobre as tendências do artista. É o que constatamos a partir das ponderações de Renato Costa (1925, p. 3), que definiu Santiago como um “pintor simbolista, ligado aos princípios teosóficos”, incluindo que, na originalidade com a qual fazia uso das cores, privilegiava o azul, tonalidade que seria responsável, na visão do articulista, por conferir “um tom de misticismo calmo às suas belas e fortes criações”.

Antes que nos aprofundemos na sintomática relação que organiza a argumentação de Costa, e que representa, muito naturalmente, uma notação de absoluta importância para o direcionamento que tencionamos, parece-nos apropriado alertar a respeito de uma possível vinculação que ganha força nas palavras do crítico. Este aproximaria Santiago, mais enfaticamente, da imagem de Lucílio de Albuquerque, uma vez que a qualidade ascética ressaltada no pintor amazonense também foi sugerida nas apreciações sobre os trabalhos do professor à época²²⁵, permanecendo na memória de figuras como Oswaldo Teixeira (1940, p. 13, 14), que enfatizou o pronunciado “caráter místico” e a religiosidade do autor de *Despertar de Ícaro*.²²⁶

²²⁵ Como exemplo do caso, destacamos a nota publicada pelo *O Jornal*, em 1925, a respeito da Exposição do casal Albuquerque. Nela, ressaltou-se o quadro *A Benção Divina*, de autoria de Lucílio: um panorama da cidade carioca, no qual “a figura de Jesus” prepondera sobre a cena, “abençoando a cidade”. Tratar-se-ia, assim, de uma composição “em que há muito de simbólico e de místico” (EXPOSIÇÃO..., 1925b, p. 5).

²²⁶ Dado o teor da aproximação que enfatizamos, consideramos igualmente significativo ressaltar que essa qualidade “mística” acentuada também foi atrelada à imagem de outro professor de Manoel

Devemos ainda atentar para o fato de que a proximidade que acentuamos já havia sido considerada por Terra de Senna (1925b, p. 42) que, acusando a idealidade dos “nossos Artistas”, insinuou que pintores “velhos, como Lucílio”, abraçavam “quase a pintura teosófica de Manoel Santiago”, sem lograr, porém, “o interesse do público”. Reconhecendo nas palavras do crítico uma observação que não pôde, entretanto, ser confirmada por nossa pesquisa, importa sublinhar que a afinidade com o universo religioso, num sentido mais amplo, aparece como um dado peculiar à trajetória do professor.

Apresentado por José Roberto Teixeira Leite, (1988, p. 482) como um artista “fortemente tocado pelos ideais da Fraternidade Rosa-Cruz”, a magnitude dessa compreensão sobre as possíveis inclinações da prática artística de Lucílio de Albuquerque interessa ao nosso estudo, na medida em que reitera o credo como um componente estimado à tendência simbolista, aproximando-a, por sua vez, aos contornos que buscamos evidenciar na experiência santiagana.

Essas relações simbólico-estético-religiosas notabilizaram-se, do mesmo modo, com a ordem *Rose + Croix esthétique*, instituída por Joséphin Péladan, na França do final do século XIX, absorvida por “questões místicas, ocultas, mas também católicas”, que convergiam no reconhecimento da arte como “sua forma de expressão maior” (COSTA JUNIOR, 2020, p. 557). Seguramente, a natureza da filiação que buscamos enfatizar torna-se mais palpável quando conciliada aos apontamentos feitos por Martinho Alves da Costa Junior (2020, p. 557-559), que distinguem os escritos de Péladan, reveladores de um fascínio pela interação com o mundo invisível que prontamente os aproximaria à maneira simbolista.

O ensaio publicado pelo autor representa, a propósito, matéria incontornável para os rumos de nossa reflexão, uma vez que nele são tecidos pontos de contato que entrelaçam os preceitos da *Rose + Croix esthétique* ao ideário teosofista, incidindo, precisamente, na compreensão da doutrina partilhada por Manoel Santiago ao final da década de 1920 (COSTA JUNIOR, 2020, p. 555).²²⁷ Caminhando lado a lado com a correlação manifestada por Renato Costa em torno do pintor amazonense, ao articular o apelo simbolista à postura rosacruciana concebida por Péladan, centrando-se, sobretudo, nos “impulsos espirituais” presentes, de modo

Santiago: Theodoro Braga. Segundo ressalta Edilson da Silveira Coelho (2009, p. 23), estudioso do pintor, o “estilo clássico” foi a “marca distintiva” de sua produção, “ainda que boa parte de sua obra em pintura seja voltada para o místico”. Sem dúvida, essas são relações que merecem maiores aprofundamentos.

²²⁷ Em sua argumentação, Martinho Alves da Costa Junior (2020), fundamenta-se na conhecida entrevista concedida por Manoel Santiago à Tapajos Gomes, em 1928, na qual o pintor elabora a respeito das relações que abrangem sua produção artística e os ensinamentos teosóficos. Cf. GOMES, 1928.

análogo, no pensamento teosófico, a proposta de Costa Junior (2020, p. 560-563) contribui ao dimensionar o interesse de Santiago por “um mundo invisível, intelectual e estético”, que se faz acessível ao “mundo material e retiniano” quando mediado pela proposição artística.

Conjuntamente, parece-nos significativo que, no que tange aos interesses do programa vigente nos Salões dos Rosacruz, Rodolphe Rapetti (2016, p. 104, 105, tradução nossa) tenha apontado a disposição da sociedade pelo desprendimento da noção de “boa execução”, a eliminação do “diletantismo do processo” e o retorno à tradição, no sentido de compreender, no ideal, o “objetivo único” da criação artística.

Por esse ângulo, poderíamos acrescentar que a correlação evidenciada por Costa Junior sustentar-se-ia, igualmente, perante as inclinações de Manoel Santiago em seus anos de formação, quando o entusiasmo pela teosofia ainda não despontara, expressivamente, como traço peculiar ao perfil fomentado pelo artista, mas no qual o flerte assumidamente moderno com o simbolismo começava a ser notado em algumas de suas composições. Essa é uma postura que ganhou visibilidade com a instauração do Salão da Primavera e a aparição de um personagem como o “seu José” entre os jornais, relação que resgataremos em seguida, oportunizando novas possibilidades para a compreensão de *Uma Sesta Tropical*.

4.5.3 Um pintor teosofista

Ocupando-nos, estritamente, dessa dimensão teosófica na experiência de Manoel Santiago, parece-nos imperativo reiterar que, embora 1925 tenha se descortinado, em nossa pesquisa, como o momento em que a percepção acerca do “pintor teosofista” se fortalecia no terreno midiático e diante do olhar do público, esse é um campo de interesse pessoal que paira sobre a trajetória do artista como um todo, desde a sua juventude, em Belém do Pará. Com efeito, trata-se de uma faceta peculiar ao pintor que também foi nutrida por aqueles que se dedicaram à sua biografia, aflorando nos relatos de amigos e familiares que encontramos nessas obras, e que reforçam, sistematicamente, as relações intrínsecas entre sua produção artística e a doutrina com a qual compactuou ao longo da vida.²²⁸

Digno de nota é o fato que, da afeição manifestada por Manoel Santiago pelos estudos de natureza espiritualista, a tonalidade abstrata, que caracteriza alguns dos quadros que realizou

²²⁸ Na obra de Flávio Aquino (1986, p. 394), por exemplo, deparamo-nos com o testemunho de Sindulfo Santiago, irmão de Manoel, que introduz o ideal teosófico como um tema estimulado no ambiente familiar em que cresceram, mas que despontou entre as inclinações do futuro artista, descrito como um criador “impulsionado” à “vida interior” e que “sempre teve um lado místico e uma inexplicável comunicação espiritual”.

entre as duas primeiras décadas do século XX, irrompe na narrativa sobre sua vida como ponto culminante de uma “evolução” plástica, impulsionada pelo processo de pesquisa e pelo aprofundamento pessoal.²²⁹ Ao que parece, essa relação afim entre a instrução teosófica e a investigação empreendida no campo da abstração é um tema sobre o qual o próprio artista não fazia mistério, pois consta entre algumas das declarações por ele proferidas, compiladas no livro de Altamir de Oliveira (1975) em sua homenagem.

Um exemplo do caso encontra-se na entrevista concedida ao *Rio Magazine*, em novembro de 1958 – infelizmente, não localizada por nossa pesquisa –, na qual, segundo o registro, o pintor frisou a “influência dos livros da sabedoria antiga” sobre seus trabalhos na juventude, descritos como “astrais, isto é, abstratos e não figurativos” (OLIVEIRA, 1975, p. 10). No âmbito de explicações circunstanciadas à temática da ciência e da arte, anexada à obra supracitada, separamos o seguinte trecho, sintomático entre as observações de Santiago:

O artista de hoje acompanha o cientista de sua época. [...] Nas criações modernas de arte plástica, notam-se formas de pensamento abstratas com cores vindas do subconsciente. Representações de outros planos da matéria além da física, que estamos acostumados a ver. Com a liberdade da minha mocidade, aventurava a fazer pesquisas das formas de pensamento da minha mente criadora e estudiosa. Tais obras tiveram os seguintes títulos: *Formas do Pensamento*, *O Homem Invisível*, *Criação Cósmica*, *O Absoluto*, *O Pensamento de Deus no Absoluto*, *O Ilimitado*, *Do Nada Nasceu a Luz* e muitos outros não entendidos na época (OLIVEIRA, 1975, p. 18).

Não obstante o caráter impreciso que acompanha o depoimento – cuja proveniência não fica clara entre as informações concedidas no livro –, é necessário ter em mente que, por articular um vocabulário explicitamente teosófico, a obra faculta-nos, em todo caso, um direcionamento substancial no que concerne à vertente abstrata evocada pelas memórias do pintor. Dentre as telas mencionadas, *Criação Cósmica* (1920) (Fig. ci-64) e *O Pensamento de Deus no Infinito* (1920) (Fig. ci-65) são, por certo, exemplos concretos dessa fase inicial em sua produção, recorrentemente memorada pelo discurso biográfico.

Nesse aspecto, cabe acrescentar diversas outras obras, como *O Kosmo* (1919) (Figura

²²⁹ O entusiasmo manifestado pelas leituras de teor teosofista, ocultista, e mesmo pela filosofia asiática, pode ser encontrado na biografia romanceada de Chermont de Britto (1980, p. 36), perpassando a narrativa em torno da construção intelectual do jovem artista. Desdobramentos desse campo de interesse, correntemente vinculados à sua produção abstrata, frequentam, de igual modo, as argumentações de Flávio Aquino (1986) e de Altamir de Oliveira (1975, p. 12), o qual aponta os “conhecimentos espirituais” do pintor como elementos que emprestaram “às suas telas grande evolução plástica e mística”. Ambos recuperam, inclusive, as relações construídas entre o pintor e figuras destacadas na Sociedade Teosófica, como o foram Jinarajadasa e Krishnamurti – personagens que frequentaram, aliás, o *atelier* de Manoel Santiago, no Rio de Janeiro, quando visitaram a capital.

126), incorporada ao acervo do MNBA, *A Pureza* (1918) (Figura 127) e *O Astral* (1922) (Figura 133) – a qual, por possibilitar-nos uma via de reflexão em relação a *Uma Sesta Tropical*, será retomada mais à frente.

Figura 126 - *O Kosmo* (1919), de Manoel Santiago



Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Rio de Janeiro – RJ (2020).

Figura 127 - *A Pureza* (1918), de Manoel Santiago



Fonte: Aquino (1986, p. 44).

Expressões de um meio dimensionado pela cor e dotado de complexidade, os quadros mencionados evocam compreensões plurais de espacialidade, introduzindo-nos a imagens nas quais a descrição desse mundo invisível, como aludido pelo autor, afigura-se por entre a variabilidade cromática, que assume diferentes gradações. Esboçando-se, ora como plena abstração, como em *O Kosmo*, ora através de contornos que flertam com referenciais imagéticos – como nos corpos que se diluem em *O Astral* ou no lírio que desabrocha como uma aparição em *A Pureza* –, todas essas obras conservam a luminosidade que parece irradiar dos tons claros como uma espécie de essência centralizadora.

Apresentadas por Santiago como demonstrações de um invisível que se manifesta mediante a sensibilidade por ele diligenciada, essas “formas de pensamento”, como se referiu o artista, devem ser compreendidas como traduções do plano astral, em declarada consonância

com o mundo projetado pela literatura teosófica.²³⁰ Indubitavelmente, não devemos perder de vista que esse dinamismo entre uma instrução de ordem espiritual e o aparecimento de novas soluções no campo da pintura aponta para um movimento de maior amplitude no universo artístico, que não se restringe à experiência santiagana, e sobre o qual o pintor reconheceu ter consciência ao inserir-se, em seu próprio discurso, dentro de um processo caro às “criações modernas de arte plástica” (OLIVEIRA, 1975, p. 18).

Versando sobre esses novos dispositivos no campo das belas-artes, Christophe Wagner (2011, p. 253, 254, tradução nossa) esclarece ser sobremaneira recente a compreensão de como “certas visões de mundo e doutrinas ‘esotéricas’” dimensionaram, ao seu modo, determinadas expressões de vanguarda. Nesse terreno, a teosofia desponta como um agente catalisador para as manifestações abstratas na pintura, orientando, por exemplo, a disposição cromática na produção de personagens como Piet Mondrian e Theo van Doesburg por meio dos “esquemas de pensamento” que lhe são próprios (WAGNER, 2011, p. 257, tradução nossa).²³¹

Dentre outros nomes notáveis, é possível citar Paul Klee, Janus de Winter, František Kupka e Hilma af Klint, esta última pintora reconhecida por seu investimento precursor nas composições abstratas (WAGNER, 2011, p. 257) e cujo processo de criação – que assume conotações mediúnicas – chama-nos atenção por somar-se à interação, por vezes verificada em suas obras, entre uma “inspiração simbolista” que se mescla à abstração (LAMPE, 2008, p. 130). Essas são inclinações que a tornam uma personagem pertinente de ser comparada às investidas de Manoel Santiago, movimento que requer, contudo, outros aprofundamentos e que, por distanciar-se de nossos objetivos, projeta-se para empreendimentos futuros.²³²

Em todo caso, no campo de aproximações com a tendência abstracionista que se observa na obra do pintor amazonense, é Wassily Kandinsky, sem sombra de dúvida, aquele que ocupa o papel de protagonista. A relação entre a produção os dois artistas é uma constante na biografia

²³⁰ Com efeito, em obras como *O Plano Astral* ([1975]), de Charles Leadbeater, a descrição do “Mundo Invisível” surge como uma declarada pretensão cientificista. Ainda assim, nas palavras do autor, “todos aqueles que admiram o poder de ver claramente no plano astral, são unânimes em reconhecer que a tentativa de evocação de uma pintura cheia de vida desse cenário perante olhos inexperientes, equivale a querer fazer admirar a um cego, por uma simples descrição oral, a requintada variedade dos matizes de um por e sol; - por mais expressiva, mais detalhadas e mais fiel que seja a descrição, nunca se pode obter a certeza de que no espírito do cego se represente com clareza a verdade” (LEADBEATER, [1975], p. 26).

²³¹ Em menção ao ensaio do historiador da arte, Giordana Charuty (2013, p. 216, tradução nossa) reitera a “importância da teosofia para o nascimento da pintura abstrata”, reconhecimento este que, conforme alerta, “não consiste em afirmar a adesão dos artistas a um profetismo religioso”, e sim em “contextualizar os mundos de referência e os esquemas de pensamento que fundamentam o trabalho reflexivo paralelamente ao trabalho técnico de experimentação de novos registros expressivos”.

²³² Para mais informações a respeito da instigante trajetória e contexto de produção das obras de Hilma af Klint, indicamos a leitura de sua biografia, *As Cores da Alma*, escrita por Luciana Pinheiro (2019).

de Manoel Santiago e aparece como um traço que o singulariza como moderno na arte brasileira, distinção que assume, entretanto, diferentes entonações.

Sob o olhar curatorial de Angela Ancora da Luz (2015, p. 30, 31), no contexto da exposição *Manoel Santiago, mestre impressionista*, é a “extrema acuidade e sensibilidade” do autor de *O Kosmo* – dotado de uma “visão larga que elimina fronteiras para alcançar o que não se conseguia ver e que não era ensinado nas academias de arte no Brasil” – o que o relacionaria, mais enfaticamente, ao abstracionismo empreendido pelo pintor russo. Para Flávio Aquino (1986, p. 18), por outro lado, embora persista a mesma qualidade pioneira atribuída à imagem de Santiago, tal como para Ancora da Luz, essa característica, entretanto, manifestar-se-ia por meio de uma natureza outra: como uma abstração sentida, decerto, mas de caráter “decorativo e ainda inconsciente”, diferenciando-se, portanto, daquela de Kandinsky.

Contrapondo as reflexões que vêm nos direcionando à perspectiva assinalada por Aquino, pensamos ser minimamente razoável colocar em questão se o movimento proposto por Santiago corresponderia, de fato, a um estado de inconsciência ou o situaria, mais exatamente, dentro de um complexo de referenciais teóricos análogos aos articulados por Kandinsky, para quem a teosofia também representou campo fértil na investigação artística.²³³ Se considerarmos este último ponto de vista, reconheceremos que identificar as afinidades entre as exposições dos dois artistas não representa, verdadeiramente, uma tarefa espinhosa. Isso porque, por mais diferentes que sejam as posturas, apropriações e abordagens que peculiarizam suas obras, há algo no pensamento que ambos externaram sobre a arte que se organiza sobre noções em comum.

Para citarmos um exemplo, lembremos que no célebre *Do espiritual na arte*, publicado originalmente em 1912, Kandinsky (2015, p. 68, 69) defende a “ação da cor sobre a alma”, argumentando que a elevação do empreendimento artístico estaria condicionada à mão do artista, por ser este capaz de harmonizar as cores, fundamentando-se, unicamente, no “Princípio da Necessidade Interior”, ou seja, na habilidade de obter “da alma a vibração certa”. Quando atentamos aos elementos evocados por Santiago em seus discursos, deparamo-nos com um raciocínio semelhante no que concerne à competência do artista, convicções bem exemplificadas na entrevista concedida ao periódico *O Jornal*, em que o pintor fez referência ao registro das formas do pensamento como um empreendimento condicionado ao grau de sensibilidade do artista ao expressar essas emanções do “Ego superior” em “em cores e linhas

²³³ Cumpre notar que essa configuração do plano intelectual que aproxima Manoel Santiago e Kandinsky também foi apontada por Angela Ancora da Luz. Cf. LUZ, 2015, p. 31, 32.

com tonalidades sutis” (NA INTIMIDADE..., 1926b, p. 17).²³⁴

Igualmente pertinentes são as palavras por ele proferidas na palestra intitulada *A Arte e o Artista*, posteriormente publicada pela revista *O Teosofista*, em que o criador é descrito como aquele que, em seu “Ego espiritual”, colhe “a inspiração, a ideia pura, o esplendor dos planos superiores”, transmitindo-os à obra (SANTIAGO, 1934, p. 82). Assim, é também factível propor que, condicionando-se, portanto, a um vocabulário próprio, retomado com frequência ao longo da vida²³⁵ – e que, conforme adverte Martinho Alves da Costa Junior (2020, p. 561) ante uma dessas ocasiões²³⁶, manipula um pensamento “codificad[o] ou indicad[o] para os iniciáticos” da doutrina teosófica –, algumas das concepções elaboradas por Manoel Santiago encontram, nas formulações de Kandinsky, um oportuno caminho de mediação, desembaraçando-se de sua aparência mais obscura.

É o que observamos ao atentar sobre a questão da forma para ambos os artistas e sobre como ela aparece em seus respectivos discursos. Pressupondo a arte como expressão de liberdade, domínio que “foge diante dos imperativos, como o dia diante da noite”, Kandinsky (2015, p. 81, 86), alicerçado pelo Princípio que concebe como inerente ao artista, entende como uma espécie de perversão qualquer intervenção artística que não se justifique “pela Necessidade Interior”. Nesse sentido, referindo-se à prática como um procedimento que não deve subordinar-se à teoria, determina, por exemplo, que “equilíbrios e proporções não se encontram fora do artista, mas nele próprio” (KANDINSKY, 2015, p. 87), e postula:

O artista tem não só o direito, mas o dever de manipular as formas da maneira que julgar NECESSÁRIA para alcançar SEUS fins. Não é nem a anatomia (ou qualquer outra ciência desse gênero) nem a negação teórica dessas ciências que se faz necessária, mas a liberdade integral e ilimitada do artista na escolha de seus meios. A liberdade sem limites que essa necessidade autoriza torna-se criminosa desde que não se baseie nessa mesma necessidade. Para a arte, esse direito é o plano moral interior de que falamos. Em toda vida (portanto, na

²³⁴ Como exemplo, Santiago refere-se ao “tumulto do ‘futurismo’ em pintura”, no qual nota “manifestações puramente ‘astrais’, que serão fatalmente melhoradas”, por serem “formas representativas do pensamento, mal pintadas, que o artista recebeu e não soube fixar” (NA INTIMIDADE..., 1926b, p. 17).

²³⁵ Cabe pontuar que, nos registros que conhecemos e que nos possibilitam o acesso à interpretação de Manoel Santiago a respeito da arte, verificamos temáticas abordadas pelo artista em diferentes ocasiões, discursos readaptados ao longo dos anos. Retomado como modelo explicativo em torno da “interação da obra com o pensamento do autor” pelo trabalho de Flávio Aquino (1986, p. 166), o conteúdo da conferência posteriormente registrada n’*O Teosofista* também aparece no trabalho de Altamir de Oliveira (1975, p. 17), em referência à palestra intitulada *Arte Eterna* que, de acordo com o autor, foi proferida por Santiago na Rádio Ministério da Educação. Vale indicar ainda que o tema mobilizado pelo pintor nesses discursos também aparece, por exemplo, na entrevista concedida à Tapajós Gomes em 1928, sobre a qual já nos referimos.

²³⁶ Ver nota 227.

arte também), o que conta é a pureza do objetivo (KANDINSKY, 2015, p. 126, grifo do autor).

Abordagem semelhante sistematiza-se na argumentação construída por Manoel Santiago, em *A Arte e o Artista*, a respeito do assunto, momento em que discorre sobre os problemas encarados pelos pintores. Em menção a essas incumbências, ele conclui:

Um dos pontos essenciais de um trabalho de Arte: pela forma se exprime a solidez da construção interna, e o sensualismo da linha exterior. Deve, pois, ser tão justa e aproximada da verdade quanto possível. Porém, o artista, nunca deve subordinar-se integralmente à forma, mas, ao contrário, ela deverá estar subordinada ao Ego do artista, para receber dele, não uma influência de medíocre amador, que tudo copia mecanicamente, fatigando ao observador com coisas inúteis, – mas para lhe exprimir a personalidade artística, através de um pouco da centelha divina de que é possuidor (SANTIAGO, 1934, p. 83).

Consoante à interpretação que afiançamos, chamamos atenção sobre os pontos de convergência que se estruturam entre as duas exposições, harmonizando-as perante um mesmo fundamento. Em uma exposição suficientemente elucidativa, aquele “Princípio da Necessidade Interior” evocado por Kandinsky, desvenda-se, puramente, como a sinceridade do artista. Nesse movimento, familiariza-se com o “Ego”, ou seja, a “Alma” notabilizada por Santiago, que embebida por uma compreensão explicitamente religiosa, manifesta-se como veículo do temperamento, a “personalidade artística”.

Não há como deixar de notar que a trivialidade dos cálculos acadêmicos que se anuncia na fala de ambos concordaria, da mesma forma, com as declarações do jovem Santiago, que momentos antes da inauguração do Salão da Primavera, apresentava, segundo o jornal *O Brasil*, a personagem “seu José”: “uma figurinha bem estudada, ‘durinha’, marcadinha” – modelo concebido pelo pintor como crítica ao “academismo” da ENBA (BELLAS-ARTES..., 1923c, p. 3).

Com essas constatações, alcançamos nosso propósito no sentido de compreender, nas inflexões santiaganas de natureza abstrata e assumidamente teosófica, um movimento que, aliado às reflexões sobre as quais nos detemos anteriormente, contribuem para caracterizar as inclinações simbolistas que se processavam em sua concepção de artista, desde os anos em Belém do Pará. Distinguindo a essência dessas pulsões em sua produção, convém esclarecer, novamente amparados por Rodolphe Rapetti (2016, p. 22, tradução nossa), que considerando que as vanguardas representaram uma “renovação dos princípios sobre os quais o simbolismo foi fundado”, a abstração, conforme manifestada por Kandinsky, pode ser entendida como “uma

radicalização do princípio idealista encontrado na base” dessa mesma corrente. Um movimento de ruptura com a tradição figurativa, sem dúvida alguma, mas que, a princípio, esteve atrelado à compreensão metafísica que “tendia para o sagrado” (RAPETTI, 2016, p. 22, tradução nossa).

As relações apontadas tornam-se perceptíveis ao folhearmos as páginas *Do espiritual na arte*, no qual Kandinsky (2015, p. 48), apropriando-se do universo simbolista, disserta sobre a “mudança de rumo espiritual” que se faria materializar nos diversos domínios das belas-artes. Centrando-nos apenas em alguns dos exemplos selecionados sobre o campo da pintura, o autor menciona nomes como os de Dante Gabriel Rossetti, Arnold Böcklin e Giovanni Segantini, apresentando-os como “pesquisadores em busca dos domínios imateriais”, que “procuraram nas formas exteriores o conteúdo interior” (KANDINSKY, 2015, p. 52, 53). Referindo-se a uma lógica propriamente simbolista, que nas composições dos artistas mencionados abrangeria o plano figurativo, mesclando-se a diferentes concepções de abstração, verificaremos em que medida aquela cena de sesta apresentada por Manoel Santiago ao júri do Salão de 1925, poderia conservar uma interposição de mesma natureza.

4.6 UMA SESTA TROPICAL SOB NOVAS LENTES

É possível indagar de que modo a digressão a que nos submetemos nos segmentos precedentes contribuiria, de fato, para uma compreensão mais coerente em torno de sua narrativa pictórica. Afinal, por mais oportuna que seja a sugestão colocada pela crítica de que uma espécie de vocação por transcender as aparências sobreviva na tela, a disposição simbolista que nela inferimos se comprometeria como argumento ao avaliarmos que um princípio caro a essa corrente postula uma “estética desvinculada da realidade objetiva” (RAPETTI, 2016, p. 118, tradução nossa), contrapondo-se, assim, ao aspecto da vida comum, igualmente presente na representação. À “concepção simbolista” que, de acordo com Rapetti (2016, p. 119, tradução nossa), determina que a “forma artística” deve distinguir-se “da aparência material”, e que se faz, por sua vez, tão inerente à composição de Santiago, soma-se à ausência, na obra, da abstração propriamente dita, elemento que tanto singularizou o investimento de seu autor na pesquisa teosófica.

Para todos os efeitos, em se tratando de uma representação nem profundamente ancorada ao mundo das ideias, nem francamente abstrata, uma justificativa para o caminho proposto a partir da observação de Terra de Senna (1925c, p. 18) verifica-se em uma tímida sugestão encontrada no livro de Mário Linhares, *A Nova Orientação da Pintura Brasileira*. Entre as apreciações sobre o casal Santiago que foram incorporadas pelo crítico no final da

obra, deparamo-nos com a observação anônima da revista *Reencarnação*, datada de agosto de 1925, que sobre a produção de Manoel, pontua:

[...] Mesmo aquelas de suas obras que são de tema realista, refletem a influência dos conceitos teosóficos relativos às vibrações etéreas e astrais, às auras e às formas-pensamento, aproveitados e sublimados em seus valores estéticos não só de forma como de cor (LINHARES, 1926, p. 42).

Identificando, nesse breve parecer, uma valiosa pista para a análise tencionada, devemos reconhecer, antes de qualquer solução precipitada, que a questão levantada não nos afasta da postura interrogativa no que se refere aos meios pelos quais esses “conceitos teosóficos” se dariam em um quadro como *Uma Sesta Tropical*. Amparando-nos nas resoluções que foram se consolidando em nosso exame desde o início desta seção e, conseqüentemente, na hipótese de que, com essa obra, Santiago buscava representar mundos diversos que se interpenetram, seria factível nela entrever uma insinuação dos planos anunciados pela literatura teosófica? O que, nesse quadro, indicaria aquela inclinação de natureza teosofista apontada por Terra de Senna?

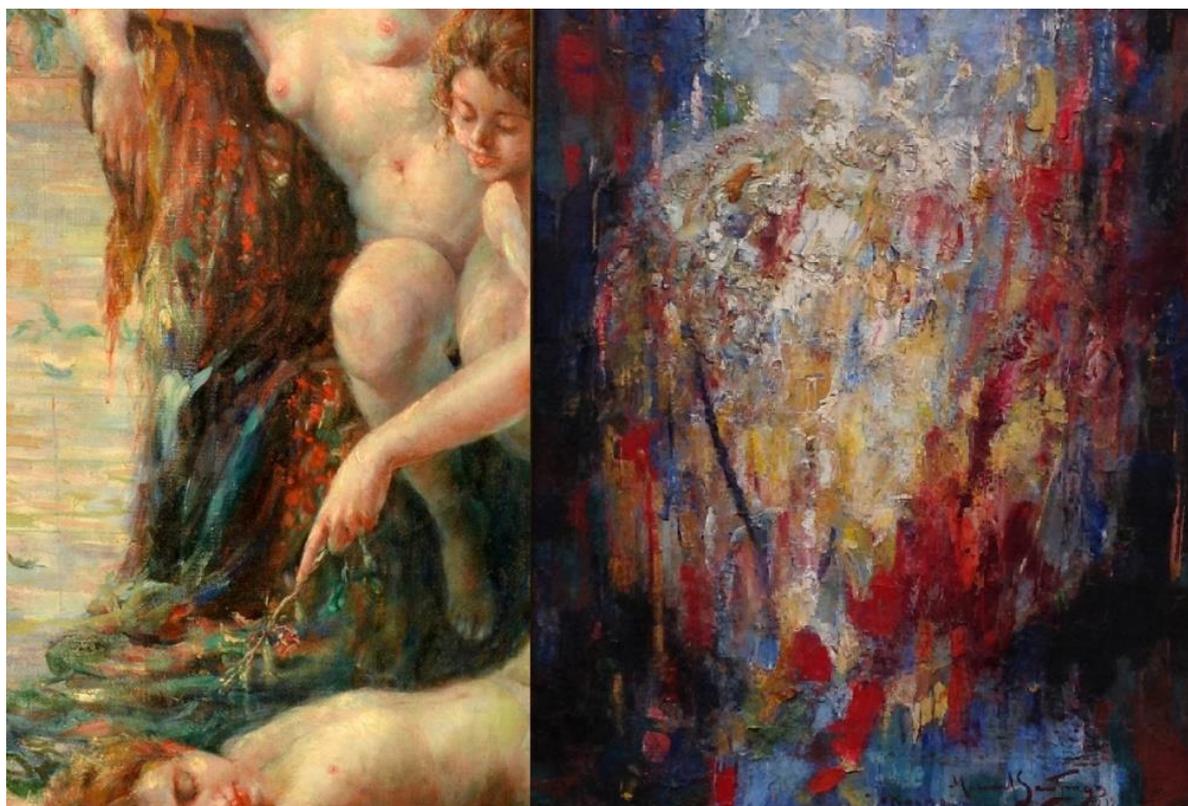
No intuito de apurar esse campo de especulação que orbita a tela, resgataremos os elementos que a compõem, atentando aos contornos que eles assumem quando conciliados a esse novo viés. E, como não poderia deixar de ser, começaremos por lançar o olhar uma vez mais na direção daquela intensa coloração que emana por entre as figuras nuas representadas, e que, pelo estranho aspecto que desperta, poderia conferir ao quadro, uma dimensão imaterial. Meio manto, meio substância etérea, essa presença plasma-se, sutilmente, na densidade cromática, levando-nos a considerar os parentescos que a relacionariam a uma “visualidade santiagana”, enunciada pelas obras de fato abstratas às quais o pintor vinha se dedicando poucos anos antes.²³⁷

Ora, contraposto a pinturas como *O Kosmo* (Figura 126), esse acanhado fragmento que se propaga, um tanto deslocado, em *Uma Sesta Tropical*, decerto não se confundiria a uma tradução, propriamente dita, do plano astral, como nos moldes tencionados por Santiago em sua composição abstrata, na qual expressa uma sensibilidade extraterrena, fruto daquela “visão astral” que, como defendeu a revista *Ilustração Brasileira*, habilitaria o artista a observar o sentimento como “*forma e cor*” (AS NOSSAS..., 1925a, p. 69). Ainda assim, a liberdade

²³⁷ Evidentemente que o sentido de abstração que manipulamos deve ser compreendido como aquilo que “se opõe ao ‘concreto’”, mas que mantém o mundo figurativo como referência (CALABRESE, 1993, p. 71). Consoante à diferenciação postulada por Omar Calabrese (1993, p. 71), o abstrato no quadro de Santiago consistiria, então, “no jogo entre uma espacialidade plana à qual se confiam as relações estruturais entre as figuras [...] e uma espacialidade ilusória que contém as figuras enquanto figuras do mundo natural”.

matérica e a escolha cromática evidenciadas pelas rápidas pinceladas fixadas nesse estranho manto que compõe a cena de sesta aproximam-se da técnica manipulada pelo artista na tela de 1919, o que corrobora interpretá-lo como um dado da modernidade que se manifesta na composição. Evidentemente, malgrado a dificuldade em precisar os significados atribuídos às cores segundo a cartilha teosófica – um terreno sistematizado, porém decerto escorregadio –, as diferenciações cromáticas que caracterizam esse pequeno trecho em *Uma Sesta Tropical* não devem ser interpretadas sob uma perspectiva teosófica tautológica. Harmonizadas à composição em sua totalidade, elas se inscreveriam na tela, efetivamente, como problemas de ordem pictórica.

Figura 128 – Esquerda: *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe coloração); Direita: *O Kosmo* (1919), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018); Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Rio de Janeiro – RJ (2020).

Aludindo a uma espacialidade semelhante àquela descrita em *O Kosmo*, na medida em que ganha forma a partir de ágeis pinceladas em tons esverdeados, contaminados por pontos em vermelho e manchas cor de púrpura, habilmente matizadas por um nebuloso azul, que se faz protagonista, a interpretação de que Manoel Santiago incutia à *Uma Sesta Tropical* a dimensão da imaterialidade, no sentido propriamente teosófico, permanece, portanto, no campo

das conjecturas. Ainda assim, constatando, nesse apuro na manipulação dos tons, uma diligência cara à linguagem simbolista, na qual a cor “é essencialmente imaginária e pouco se importa com a verossimilhança visual”, transitando “pelos caminhos da metáfora” (RAPETTI, 2016, p. 15, tradução nossa), é nesse campo de subjetividade, sem sombra dúvida, que reconhecemos relações fortuitas com a imagem.

Abalizando esses sentidos, um exemplo que nos parece sintomático do apelo formulado em *Uma Sesta Tropical* (Figura 129) verifica-se em *La Valse* (1889-1905), de Camille Claudel (Figura 130), na versão conservada pelo museu que homenageia a escultora. Denotando um sublime que desperta a partir da alusão à matéria, como um manto diáfano conduzido na eternidade pela dança de dois amantes, é por meio das zonas de indefinição, lapidadas como continuidade do corpo de mulher, que uma dimensão espiritualizada ganha em expressão, desencadeando, do contato com a luz, complexos efeitos sobre a cor azul.

Figura 129 - *Uma Sesta Tropical* (1925)
(detalhe manto), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018).

Figura 130 - *La Valse* (1889-1905), de
Camille Claudel



Fonte: Musée Camille Claudel (2010).

Num movimento análogo, a dimensão que estabelece uma relação dúbia com a matéria, em *Uma Sesta Tropical*, também se fortalece a partir das variações do azul que, afluindo sob os pés da figura que nos olha e contaminando os corpos ao redor – quase que unificando-os –,

sugere sua natureza volátil. Desse modo, mesmo que aponte, puramente, para as conveniências da técnica, a descrição desse trecho não deixa de concordar com a acepção de Kandinsky (2015, p. 92) sobre essa mesma tonalidade, caracterizada pela “tendência” ao “aprofundamento”, atraindo o observador “para o infinito” e nele despertando “uma sede de sobrenatural”.

Estendendo a análise à personagem nua que concentra, de algum modo, essa suposta manifestação incorpórea conciliada à cena de sesta, convém lembrar que, sentada ao lado da mesa guarnecida e cruzando o seu olhar ao nosso, não é num ato desprezioso que ela pende o braço direito sobre o apoio em que se recosta, como o faz, a título de comparação, *Mademoiselle V. G.* (1907), ao posar para Edmond Aman-Jean (Fig. ci-66). Fitando-nos como quem pacientemente aguarda, por entre as espessas pinceladas que escorrem suas ardentes mechas vermelhas, tais quais as de *Yara*, essa hipnotizante figura aponta, de maneira enérgica, para a zona nebulosa a que se sobrepõe – a suposta fonte de divagações metafísicas –, com a qual estabelece uma relação dialética.

Figura 131 - *Isis* (c. 1895), de Georges Lacombe



Fonte: Musée d'Orsay (2023e).

Figura 132 - *La Culla Tragica* (1910), de Giuseppe Amisani



Fonte: Google Arts & Culture (2023o).

Interessa-nos, mais uma vez, caracterizar a disposição simbolista que se expressa nessa figura de mulher, que conserva uma força nuclear na composição. Assim como *Ísis* (c. 1895),

talhada por Georges Lacombe (Figura 131), a personagem representada por Manoel Santiago aparece como o cerne a partir do qual toda a energia cromática expande-se e alastra-se sobre o entorno, relação que também descreve a interação simbiótica entre a deusa e a natureza ao seu redor, a quem nutre e permanece conectada, suplantando a morte, simbolizada aos seus pés. Ao mesmo tempo, é possível cogitar que a protagonista santiagana pronuncia uma feição distinta do olhar sobre a mulher na cultura do final do século XIX, contornos bem marcados na aparição ruiva apresentada em *La Culla Tragica* (1910), de Giuseppe Amisani (Figura 132), com a qual conserva inegáveis relações formais.

Permeada pela ambiguidade ao colocar-se como “origem do sofrimento e do pecado”, mas também como “símbolo de sedução e morte”, conforme conclui Letícia Knauer de Campos (2013, p. 37, 56), a mulher que Amisani representa na penumbra realmente assume o aspecto de uma “bruxa do sexo” insaciável, “uma vampira”, nas palavras da pesquisadora, potência à qual nenhum homem escapa.

Contrapondo, entretanto, essa inclemência e situando-se bem longe do cenário de terra arrasada que encontramos em *La Culla*, a figura ruiva, em *Uma Sesta Tropical*, ainda assim se aproximaria daquela de Amisani pela serenidade do semblante que a torna tão impassível perante o nosso olhar, conferindo-lhe os ares de uma *femme fatale*. Essas relações acentuam-se formalmente, uma vez que ambas descrevem uma sinuosa torção, enfatizada pela angulosidade com que seus corpos se distanciam de seus cabelos vermelhos. Mais enfatizada na versão italiana, a postura externaliza uma forma que se contorce entre “o prazer e a dor” (CAMPOS, 2013, p. 50); na de Santiago, por sua vez, hipnotiza pela sensualidade da linha que, sutilmente, conduz o nosso olhar.

É possível ponderar que a relação entre as duas personagens se torna ainda mais estreita em razão da incomum emanção azulada que se combina a esses corpos, conferindo-lhes uma aparência sobrenatural, ainda que operando na alusão a propriedades discrepantes entre si. Como um panejamento, em *La Culla Tragica*, segundo a notação de Campos (2013, p. 50), “o tecido se faz como uma extensão do corpo da personagem, dando a ela um caráter de aparição”. Na formulação santiagana, ao contrário, seu aspecto diáfano afirma-se na interação que estabelece com a personagem, certificando a integridade de seu corpo na medida em que, ao impregna-lo, não o oculta.

Um raciocínio análogo compreende aquela simpática dupla de nus que ocupa os primeiros planos da composição, e que tão materiais quanto a personagem ruiva que lhes antecede, reverberam, em seus corpos, os matizes propagados pela emanção azulada. Se anteriormente deduzimos na descrição dessas figuras aquela “maneira santiagana” de conferir

volume às suas personagens – quiçá, apontando para um princípio particular à produção do artista – considerando a observação feita por Terra de Senna, é apenas extrapolando os limites interpretativos que poderíamos nelas entrever a busca pela tradução de um fenômeno de materialização²³⁸, em conformidade com o pensamento teosófico. Por esse ângulo, atendo-nos à nossa leitura de que a relação entre a jovem brincalhona e o menino adormecido, em *Uma Sesta Tropical*, exprime um estado de profunda harmonia, cogitaríamos que ambos aparecem na composição como vislumbres de uma realidade outra, mais elevada e distante das atribuições da vida mundana.

Ao recuperarmos aquele conjunto de obras nas quais o exercício artístico de Manoel Santiago mesclava-se, explicitamente, às suas investigações no campo da teosofia, chama atenção o fato de que essas composições, concebidas em sua mocidade, nem sempre apontavam inteiramente para a abstração. Ainda assim, considerando que telas como *O Astral* (Figura 133) apresentam-nos ao mundo invisível como um espaço em que a apreensão atmosférica, dimensionada pela cor, combina-se às formas corporais que nele se diluem, a materialidade que se impõe como característica dos nus em *Uma Sesta Tropical* não nos permite interpretá-los a partir de um ponto de vista explicitamente análogo.

Seja como for, conjecturando a possibilidade de que a nudez em cena (Figura 134) esteja licenciada dentro da construção pictórica do ponto de vista teosófico –, reconheceremos essas figuras como materializações recém-colhidas do plano espiritual, desviando a mensagem conservada pela obra do contrassenso cogitado na análise que empreendemos anteriormente, uma vez que essas aparições afirmar-se-iam como uma espécie de lembrete sobre esse outro mundo anunciado pela teosofia, um convite ao “despertar da consciência”. Admitindo nessa hipótese um olhar tendencioso, que flerta com os limites da interpretação, mas que, até então, manteve-se condicionado apenas a uma parcela da composição, vejamos como ele se comporta ao ampliarmos o sentido explicitado à totalidade da cena.

²³⁸ Ocupando-se dos diferentes fenômenos advindos do Plano Astral, em determinada passagem de seu livro, Charles Leadbeater caracteriza a “materialização”. Conforme esclarece, essa manifestação decorreria de uma “alteração de vibrações”, a partir da qual, assim como é possível “fazer passar um corpo do estado sólido ao estado etérico, igualmente é possível o inverso” (LEADBEATER, [1975], p. 115).

Figura 133 - *O Astral* (1922), de Manoel Santiago



Fonte: Aquino (1986, p. 70).

Figura 134 - *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe tríade), de Manoel Santiago



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018).

A princípio, não nos parece irrelevante que seja a delicadeza do toque o que, de maneira mais imediata, aproxima a personagem de chapéu da figura nua, a qual se recosta à sua frente, interligando fisicamente dois planos que esboçariam narrativas contrárias (Figura 135). Como sabemos, esse mesmo contato não escapou ao olhar de Mirian Seraphim (2008, p. 200), que, enfocando a recusa do quadro, reconheceu no gesto um possível dispositivo para a acusação infligida.

Distanciando-nos, contudo, da acertada colocação da autora, o que propomos, neste momento, é examinar esse encontro a partir de outra leitura, já apresentada. No caso, chamamos atenção para a amabilidade descrita na expressão corporal da figura posicionada ao fundo, que elegantemente repousa seu braço esquerdo sobre o parapeito, enquanto que, numa demonstração de ternura, lança um olhar gentil em direção à mulher nua que acaricia.

Por mais desconcertante que a interação que conecta essas duas figuras possa parecer, importa sublinhar que ela se manifesta, conforme pontuamos, com nuances de cumplicidade e alguma candidez. A afeição pronunciada muito contrasta, por sinal, à tensão que relaciona duas personagens de Cornélio Penna em um desenho como *Piedade* (1923) (Figura 136), ainda que a posição ali descrita nos sirva de comparação. Fruto do “imagismo simbólico” do artista, como bem definiu Alexandre Eulálio (1980, p. 35, 36), a “presença macabra da caveira gargalhante”, figura cheia de tensão e malícia, que se projeta por trás da presa, o “pierrô tombado”, contrapõe-se, decerto, à tranquilidade e segurança inspiradas pelas figuras santiaganas, distanciadas das

paixões mundanas. Com alguma dificuldade poderíamos, então, arriscar na visão da figura de chapéu o reconhecimento de uma presença superior, uma espécie de testemunho.

Figura 135 - *Uma Sesta Tropical* (1925)
(detalhe plano superior), de Manoel
Santiago



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018).

Figura 136 - *Piedade* (1923), de Cornélio
Penna.



Fonte: Souza (1926, p. 4).

Paralelamente, a mulher que encontramos do outro lado do parapeito e que traz, em sua bandeja, a dimensão do trabalho para composição, afigurando como aquela que não desfruta do momento de lazer, possibilita-nos prosseguir por um campo de especulação análogo. Como vimos anteriormente, revestida por complexas camadas de sentido e portadora de uma tensão no olhar que pouco revela ao observador, a empregada doméstica, em *Uma Sesta Tropical*, carrega, em seu corpo, um elemento de religiosidade que contribui por nos endereçar ao campo de suas percepções pessoais.

Depreendendo ser o fio de contas que lhe orna o pescoço um objeto de proteção que traduz sua “filiação mítica” com o sagrado²³⁹, vinculando-a, ao mesmo tempo, à crença compartilhada de que essa dimensão divina não se manifesta no plano terreno por “ordens dicotômicas dos tipos visível e invisível, forma e conteúdo, concreto e abstrato” (SILVA, 2001,

²³⁹ Válido mencionar que a vinculação que se estabelece entre o usuário do fio de contas e o orixá é comunicada pelo “código cromático [nele] empregado” (LODY, 2001, p. 70). Para um estudo aprofundado sobre o tema, indicamos o livro de Raul Lody, *Jóias de Axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: A joalheria afro-brasileira* (2001).

p. 9, 10)²⁴⁰, é decerto conveniente à análise proposta reiterar nossa interpretação sobre o lugar de referência que esse elemento representa para a narrativa. Afinal, é justamente o olhar lançado pela mulher que o porta que opera como um canal de entrada para que percorramos a composição, enquanto que a enigmática impressão registrada no seu semblante poderia, quiçá, expressar sua consciência a respeito da manifestação que supostamente presencia.

Essa espécie de estranhamento que notamos pela reação que a mulher esboça diante da personagem de chapéu a quem serve, afina-se, de certa forma, à zona de inferências propiciada pela própria composição, que nos apresenta a um cenário ocupado por cinco figuras ao redor de uma mesa caprichosamente posta para a refeição, mas que é servida individualmente, havendo apenas uma xícara e uma taça. Sendo este um indício que poderia corroborar a hipótese de que *Uma Sesta Tropical* compõe-se por um visível que se tece a partir de naturezas diversas, compreendendo tanto o mundo social quanto o espiritual, é possível deduzir, mesmo que sob suspeita, que essa interação também se faria perceptível por diferentes ordens de sensibilidade.

Por essa leitura, as personagens situadas na diagonal superior da tela – mensurada como o “plano utilitário” – acessariam o sobrenatural que se manifesta no quadro por lentes distintas: uma mediada pela experiência tátil e visual e outra, pela consciência oportunizada pela dimensão religiosa, instância legitimada em sua pluralidade pela própria teosofia, como um meio de acesso ao imaterial.

Face a essas rumações, pensamos que, apesar de sua aparência disparatada e um tanto quanto excêntrica, *Uma Sesta Tropical* é uma obra que se abre às suposições quando tateamos o lugar de fé articulado por seu autor, um convicto teosofista. Contudo, os vestígios daqueles “conceitos teosóficos” que a revista *Reencarnação* distinguia nas obras santiaganas “de tema realista” (LINHARES, 1926, p. 42), permanecem como uma solução interpretativa extrema face às peculiaridades manifestas nessa obra e aos elementos que a orbitam – um universo pulsante em correlações, mas decerto fragmentado –, e que representa apenas um caminho de aproximação possível, sem constituir uma análise definitiva sobre a tela. Os sentidos pelos quais transitamos seguramente compreendem ruídos e as camadas que revestem *Uma Sesta Tropical*, por certo, não se descobrem por completo.

Estendendo-nos sob o prisma sugerido por Terra de Senna e a partir das inclinações de Manoel Santiago, poderíamos supor que *Uma Sesta Tropical* se transfiguraria na representação de um mundo material transbordado pela espiritualidade, que, na tela, pretende-se tão real

²⁴⁰ Conforme esclarece o professor Vagner Gonçalves da Silva (2001, p. 9), para as religiões afro-brasileiras, o mundo material coloca-se como espaço para a “manifestação do sagrado”, habilitando o “encontro entre o humano e o divino”.

quanto o seu entorno. Circunscrita ao aprofundamento cromático que, hipoteticamente, apontaria uma presença metafísica em pleno mundo tangível, a conformação do nu importa para essa argumentação, na medida em que respaldaria uma anotação sobre um plano mais elevado, que não aspira confundir-se à mediocridade mundana, mas que, ainda assim, pretende reforçar sua concretude.

O que buscamos enfatizar ao alargar esse caminho de suposições é que, por mais discordantes que sejam as linguagens contextuais inscritas nos corpos que encontramos na composição, não rejeitamos a possibilidade de que, com *Uma Sesta Tropical*, Manoel Santiago buscasse sintetizar uma proposição simbolista em diálogo com o pensamento teosófico. A relação apontada fortalece-se quando atentamos às exposições em que o artista se deteve sobre seu entendimento da doutrina, elucidações nas quais, como vimos, o fazer artístico e a conexão com a espiritualidade foram comumente entrelaçados.

Propondo um caminho a partir dos olhares lançados na composição, *Uma Sesta Tropical* direciona o nosso próprio olhar, que principiando pela parte superior da tela – onde as figuras vibram as tonalidades do entorno –, nesta não se demora, continuando pela linha serpenteada que conecta as personagens na parte interna do quintal e desembocando nos nus, que concentram maior densidade no quadro. Da apurada organização cromática que, dos corpos na diagonal superior, encaminha-nos à sombria gradação plasmada entre as figuras situadas abaixo, contaminando-as com um improvável matiz esverdeado, suspeitamos encontrar os signos da premissa apontada por Terra de Senna. Arranjada como um organismo em que pulsam essas relações, parece-nos verossímil, seguindo a interpretação sugerida pelo crítico, que *Uma Sesta Tropical* condense uma asserção filosófica.

É Manoel Santiago quem afirma:

E o artista, ao mesmo tempo que é receptor, é o criador dessas formas da Beleza a que já me referi. *Ser artista, é ser Profeta, para transmitir aos homens a visão de uma vida mais pulcra, mais perfeita, mais harmoniosa.* [...]. Ser artista, é ser auxiliar e colaborador da evolução. Meu Ideal de Arte está em harmonia com minhas convicções teosóficas, mas no sentido amplo e humano, procurando interpretar esse Ideal, de modo mais intuitivo para a elevação do nível espiritual, e a espiritualização do meio intelectual ambiente. *Minha Arte, longe de ser heréticas, é uma Arte idealista* (SANTIAGO, 1934, p. 82, grifo nosso).

Abeirando a idealidade simbolista, mas interpelando essa mesma corrente ao reafirmar, por meio da carnalidade inerente aos nus na composição, a “realidade tangível” como um dado “ilusório” (RAPETTI, 2016, p. 63, tradução nossa) – renunciando à linguagem que

convencionalmente apontou para o mundo subjetivo –, a seguir por essa curiosa via interpretativa compreenderíamos a captação do espiritual em *Uma Sesta Tropical* como uma teorização sobre sua veracidade.

Conforme advertem Anne Besant e Charles Leadbeater:

É desnecessário recordar que a vida tem sempre um lado oculto; que cada um de nossos atos, cada uma de nossas palavras e de nossos pensamentos repercutem todos no mundo invisível que sempre está próximo de nós. Geralmente estes resultados invisíveis são de importância muitíssimo maior do que os fenômenos visíveis no plano físico (BESANT; LEADBEATER, 1969, p. 109, 110).

4.7 CIRCUNSCREVENDO AUTOR E OBRA

Encerrando a investigação pretendida por entre os silêncios preservados em *Uma Sesta Tropical*, uma última questão não deve perder-se de vista. À guisa do exercício de aproximação com a obra proposto nesta seção final, observamos que, por mais que o quadro se interligue a uma vasta constelação de imagens, emanando sentidos e, naturalmente, complexificando-se, ele, ainda assim, afigura-nos singular, conservando seu lugar de alteridade em relação ao repertório contemplado e eximindo-se de deduções alheias. Ao mesmo tempo, se considerarmos que tanto a documentação acessada quanto o exame da obra forneceram-nos ferramentas para discernir, na solução apresentada por Manoel Santiago, um movimento refletidamente pautado e, muito provavelmente, revelador de um artista que esperava uma recepção favorável para sua tela, como, então, conciliar essas duas premissas?

A problemática que se coloca remete-nos, de imediato, à lição enunciada por Henri Focillon (1988, p. 11), que compreende a obra de arte como um ensaio “para alcançar aquilo que é único”, distinguindo-a “como um todo, um absoluto”, mas que “pertence simultaneamente a um complexo sistema de relações”. Encorajados por essa orientação, optamos por finalizar a nossa análise esboçando um caminho que nos permita vislumbrar condições que poderiam respaldar as escolhas de Manoel Santiago ao conceber sua cena de sesta. A partir desse movimento, retomamos as ponderações de Sônia Gomes Pereira (2016, p. 17), que reitera, na “tentativa de aproximação ao universo cultural em que o artista trabalhou”, uma “contribuição relevante à compreensão de sua obra”. Em se tratando de um procedimento que se manteve atrelado à nossa metodologia desde o primeiro momento, combinando-o a novos elementos de uma breve observação conjuntural, sugerimos que *Uma Sesta Tropical* seja pensada a partir das relações que nutre com o meio que a inseriu.

Com esse intuito, começaremos por argumentar que, mesmo que o quadro em questão não se adegue plenamente às convenções da linguagem visual sob a perspectiva da moralidade, ele, ainda assim, não se confundiria ao que acordaremos chamar de “tela amadora”, com referência a uma iniciativa incipiente e destituída de bagagem. Corroborando a leitura proposta na seção anterior de que, em 1925, Manoel Santiago dedicava à Exposição Geral o que possuía de mais expressivo – coleção protagonizada por *Uma Sesta Tropical* –, se considerarmos os anos de experiência do pintor na mostra, que tipo de competências essa obra demonstraria?

Um primeiro apontamento nesse sentido diz respeito ao fato constatado, ao longo desta seção, de que, apesar de suas particularidades, a composição santiagana adentra o mundo imagético, comunicando seus laços e articulando evidentes diálogos com pinturas e esculturas que frequentaram o mesmo circuito para o qual se destinara, e que corresponderam, naturalmente, ao gosto dos júris. Conjuntamente, há de se ressaltar que as manifestas relações que se constroem entre esse repertório oficial e o quadro *Uma Sesta Tropical* notabilizariam não apenas as ambições e investimentos de Santiago na condição de expositor, como também seu olhar enquanto um jovem estudante de pintura, que decerto fez-se atento às possibilidades contempladas nas galerias da Escola Nacional.²⁴¹

Continuando nessa mesma direção, interessa-nos pontuar, na feitura do quadro, uma demonstração de perícia de seu autor, por mais crítico que tenha se mostrado com relação ao ensino acadêmico. Preparada sob uma superfície de dimensões consideráveis, *Uma Sesta Tropical* comunica o desvelo de Santiago na busca pelo equilíbrio entre as formas e colorações reunidas em cena, além do seu empenho em assegurar o domínio sobre o desenho e sua diligência na representação dos nus que, apesar de um tanto desproporcionados em suas partes, estruturam-se na composição a partir de uma compreensão harmônica da anatomia.

Sendo o “desenho e/ou pintura do modelo vivo” competências que se enquadravam na metodologia de ensino na Escola, tendo papel decisivo nas avaliações da instituição (VALLE, 2007, p. 91), imaginamos que a comprovação dessas habilidades tenha norteado Manoel Santiago ao compor sua tela, sobretudo porque esta seria entregue a um júri formado por professores como Lucílio de Albuquerque e Rodolpho Chambelland, com os quais cursou as

²⁴¹ Em uma cativante matéria publicada pela revista *Ilustração Brasileira*, em 1920, Adalberto Mattos (1920c, p. 18) propôs aos leitores “uma visita surpresa” à Escola, ocasião em que viu a oportunidade de “mostrar ao público o que realmente são as aulas” da instituição, razão de “mistérios e desconfianças”. Acompanhado por um fotógrafo, Mattos garantiu ao seu ensaio registros dos corredores da ENBA, imagens que nos permitem conhecer as galerias repletas de obras que fizeram parte do cotidiano de alunos e alunas da instituição, dentre os quais esteve Manoel Santiago, recém-matriculado à época.

respectivas disciplinas.²⁴²

Da mesma forma com que a execução de *Uma Sesta Tropical* nos autoriza a supor a intenção de seu autor em mostrar-se um pintor de formação consolidada, imaginamos que a temática do quadro nos encaminharia a resolução semelhante. Como vimos anteriormente, a pesquisa de Arthur Valle (2007, p. 145) elucida a “grande diversidade” de temas das obras laureadas no Salão, dentre as quais cenas de gênero – como pretende *Uma Sesta Tropical* –, concorreram lado a lado a representações afeitas aos planos da idealidade, entre outras. Articulando essa referência à leitura que amparou nosso contato com a tela, se cogitarmos na natureza heterogênea dos corpos nela representados uma apreensão imprescindível à explanação sobre dois mundos que se interpenetram, é possível, então, arguir que, apesar do quadro se organizar a partir de uma lógica própria e talvez apenas aparentemente incoerente, ele o faz amparado por um princípio narrativo que sabemos ter sido elementar à cartilha acadêmica.

Apresentando-se, portanto, como uma composição orientada segundo critérios da tradição, importa que ressaltemos a modernidade que também se inscreve na tela, e que concordaria, do mesmo modo, com concepções benquistas à formação proporcionada pela ENBA. Afinal, o ensino desta instituição, de “base acadêmica”, incorporou, gradualmente, “valores modernos”, “sem necessidade de ruptura” (PEREIRA, 2016, p. 254). Como critérios dessa orientação, intentada pelo meio oficial ao final do século XIX, Camila Dazzi (2011, p. 31) pontua, por exemplo, a “ideia de originalidade como princípio guiador do trabalho do artista”; a individualidade que deveria nutrir sua obra, sobrepondo-se às convenções; assim como a liberdade da criação em arte.

Por esses parâmetros, gostaríamos de lembrar o apelo simbolista, anteriormente elucidado, uma vez que a sinceridade e autenticidade do artista, que se impõem como prerrogativas para a criação moderna, englobariam, prontamente, o aprofundamento idealista que caracteriza a corrente, e que suspeitamos conservar-se tão pulsante em *Uma Sesta Tropical*. No que tange a essa modernidade carioca de tonalidade simbolista, há tempos esquadrihada por Mônica Pimenta Velloso (2015), convém lembrar os comentários de Lauro Demoro (1925, p. 9) a respeito de *Flor Silvestre*, que, sob o seu olhar de crítico, confundir-se-ia à representação

²⁴² Importa sublinhar que, segundo alerta Camila Dazzi (2006, p. 120), a atenção às “regras do desenho, proporção [e] perspectiva” também marcaram o olhar da crítica de arte ao final do século XIX, particularidade que notamos entre as considerações de articulistas nos anos 1920, como é o caso de Adalberto Mattos. Como sabemos, ao tratar das obras apresentadas por Manoel Santiago em 1921, o crítico ressaltou elementos como um desenho “honesto, correto”, além da “seriedade da escolha dos motivos” que caracterizaria a sua produção (CREMONA, 1921, p. 35).

de uma “hamadryade disfarçada”.

Mais uma vez, nosso intuito é chamar atenção para as articulações do crítico, que legitimando a atualização de Georgina de Albuquerque frente às “modernas conquistas na pintura”, ocupa-se da tela em questão, num discurso no qual aquele belo e correto estudo sobre o corpo da modelo aflora embebido por acepções simbólicas (DEMORO, 1925, p. 9). Abeirando os sentidos lapidados por Demoro diante de *Flor Silvestre*, acolhida pelo Salão de 1924, como não cogitar que *Uma Sesta Tropical* se valesse de uma interpretação no mínimo semelhante? Na medida em que nos faculta um olhar subjetivo e avesso às superficialidades da representação, é possível que o quadro de Manoel Santiago concordasse com o ideário artístico reconhecido pelo meio oficial, conciliação que, por esse ponto de vista, poderia mesmo respaldar a receptividade verificada na postura de parte do júri de pintura em 1925 que, de modo tão pouco convencional, buscou reabilitar a tela da recusa que lhe fora imputada inicialmente.

A abordagem que privilegiamos compele-nos, inevitavelmente, a especular as afinidades que *Uma Sesta Tropical* guardaria com relação às predileções da crítica de arte, uma segunda e importante instância de legitimação para as escolhas de seu autor. Retomando elementos que nos guiaram em nossa primeira seção, orientar-nos-emos, novamente, pelos apontamentos de Camila Dazzi (2006, p. 100). A pesquisadora demonstra, em seu estudo, que as inclinações no debate fomentado por articulistas ao final do Oitocentos convergiram sobre as noções de “‘temperamento do artista’, a sua individualidade e mesmo a sua liberdade de expressão pessoal, ainda que essa última ferisse as regras de perspectiva, proporção e verossimilhança com o real”.

Pactuando, por assim dizer, com componentes de uma modernidade também visada pela ENBA, convém atentarmos, entretanto – e apenas a título de comparação –, ao caráter naturalmente parcial que o temperamento adquire no discurso de personagens familiares ao nosso debate, figuras que, em diferentes contextos, mostraram-se receptivas às obras de Manoel Santiago. Por um lado, esse é o caso dos ensaios de Adalberto Mattos no tocante às Exposições Gerais ou mostras individuais, sobre os quais João Brancato (2019, p. 226) notou, em uma análise abrangente de sua crítica, que “os bons conhecimentos sobre a construção artística acadêmica sempre vinham associados à presença de individualidades características como critérios para uma boa obra de arte”.

Por outro lado, um mesmo entusiasmo com relação ao temperamento pautava a já conhecida argumentação de Frederico Barata (1923, p. 3) que, demonstrando sua satisfação diante da “nova entidade artística”, revelada por Santiago no primeiro Salão da Primavera, partia de um ponto de vista contrário ao de Mattos, justamente por reconhecer, em suas obras,

criações “livre[s] das algemas convencionais” que antes teriam sacrificado seu sentimento ao gosto dos “julgadores do Salão oficial”.

É preciso notar que o aparente paradoxo com o qual nos deparamos contribui, na verdade, para a perspectiva que endossamos a respeito de *Uma Sesta Tropical*, na medida em que permite que a ambiguidade que se conserva na tela seja compreendida como produto das distintas expectativas do meio artístico carioca da década de 1920. Compreendendo a obra como um sistema concebido a partir da dualidade, é possível que as impressões subjetivas que caracterizam o temperamento, sob a perspectiva dos críticos mencionados, tornem-nas palpáveis como vias de aproximação com relação à concepção que fez do quadro uma solução viável para Manoel Santiago em 1925. Por mais disparatada que essa correlação possa parecer, acreditamos que ela se torna verossímil quando examinamos um caso análogo e concatenamos essas aparentes contradições aos ideais proclamados pelo tão celebrado Salão da Primavera.

Referência para a nossa argumentação, a narrativa a partir da qual Gomes Leite (1923, p. [2]) prefaciou o catálogo da mostra pressupõe que “nem sempre os artistas reais precisam abandonar os moldes consagrados para realizar obras originais”. Do mesmo modo, incentiva o desenvolvimento “de cada temperamento particular”, a autonomia criativa e também a liberdade, elementos que, por sua vez, compreendem uma deliberada crítica à oficialidade, sem significar, no entanto, um rompimento com ela (LEITE, 1923, p. [3]).

Reconhecendo, nessas diretrizes, uma provável orientação para Santiago, poucos anos depois, e com um quadro submetido não à mostra independente, mas sim ao júri oficial, reforçamos nosso argumento de que, malgrado suas suspeitas com relação às prescrições acadêmicas, não seria incoerente que o pintor propusesse para o Salão uma composição arranjada sob esses critérios. Em contrapartida, a resolução também admite que a obra anuncie um princípio subjetivo e desobrigado das convenções – quiçá originado da compreensão teosófica que, em 1925, vinha fortalecendo sua imagem enquanto artista e que foi sugerida por Terra de Senna.

No entanto, antes de aprofundarmo-nos nas tecituras que, sob a avaliação da crítica de arte, notabilizaram a faceta do “pintor teosofista”, não há como nos desvencilharmos da pretensão pela temática nacionalista, que desde *Yara* e *Caipora*, vinha distinguindo Santiago sob os olhares midiáticos. Como constatamos, essa é uma disposição igualmente caracterizada em *Uma Sesta Tropical*, e que decerto não passou despercebida aos veículos da imprensa, a exemplo do *Gazeta de Notícias*, que identificou naquela cena de sexta “um dos monumentos mais característicos da vida brasileira” (AS RECUSAS..., 1925, p. 9).

Evidentemente que a evocação da brasilidade que orienta a composição deve ser

interpretada como uma escolha pautada na recepção favorável ao motivo que circulava pelos jornais e que se mostrou tão presente nas apreciações vistas na primeira seção. O que nos interessa assinalar, contudo, são as afinidades entre esse direcionamento temático e o perfil santiagano que também começava a se firmar nos comentários da crítica, de um artista comprometido com os nossos assuntos.

Após a polêmica recusa de 1925, a propensão pelos temas de “cunho nacional” fortalece-se como traço distintivo do pintor amazonense, mobilizando a narrativa de articulistas instigados pela constatação do tal “temperamento artístico”. Com efeito, a natural associação intensifica-se logo no ano seguinte, quando Santiago se consolida como concorrente ao Prêmio de Viagem, aparecendo nas apreciações do Salão como “um artista de seiva amazônica e penetração interior”, cujas obras seriam afirmações “de uma personalidade” (BELLAS-ARTES, 1926b, p. 1). É também em 1926 que um curioso ensaio a respeito da obra santiagana ganhou destaque entre as páginas do *Gazeta de Notícias*, que manipulando essa caracterização do artista enquanto uma figura interessada pela “legenda brasileira”, apresenta-nos uma perspectiva invulgar sobre a mitologia amazônica que tanto particularizou suas representações, entrevedo, nesses motivos, um movimento orientado por sua instrução teosófica (LOPES, R., 1926, p. 10).

Assinada por Raymundo Lopes (1926, p. 10), a matéria, intitulada *Brasilidade e primitividade na arte*, começa pela premissa de que o exame “da vida e da arte” dos povos originários, textualmente descritos como “primitivos”, contribuiria para a nossa renovação artística, “emprestando à obra ingenuidade, misticismo, profundidade emotiva” e distanciando-a dos “preconceitos das concepções e da maneira tradicional”. Como referência para a argumentação proposta, o autor decide-se pelo amparo à pintura de Manoel Santiago que, segundo alega, tornara-se alvo de recriminações infundadas, ora lançadas sobre “seu ideal de teósofo”, acusando-a de “obscura, ou artificiosa”, ora condenada pela “imoralidade em pintar o nu”, dissociado dos “preconceitos escolásticos” (LOPES, R., 1926, p. 10) – problemática que suspeitamos relacionar-se aos eventos do ano anterior.

Questionando de maneira mais enfática o teor “obscuro” censurado na obra do artista, Lopes reconhece, nas representações santiaganas da “tradição indiática”, “figuras que emergem do fundo do sentimento supersticioso da raça, para pintar sentimentos universais”. E, na defesa dos motivos escolhidos por Santiago, detêm-se sobre *O Curupira* (Fig. ci-35), exposto no Salão daquele ano, argumentando que, na justa condenação ao exagero do “alegorismo” e “a retórica em pintura”, importaria lembrar que a personagem mítica representada não seria “bem um Deus, ou uma figura alegórica”, e sim “um gênio, uma força material humanizada” –

constatação a partir da qual encomenda aos críticos do pintor “uma leituzinha” dos nossos clássicos, convidando-os a “colocarem de lado a preguiça mental” (LOPES, R., 1926, p. 10).

Embora *O Curupira* encarne um elemento central para o ensaio – acompanhando-o, inclusive, como reprodução –, o que nos interessa focalizar, no entanto, é a resolução encaminhada pelo crítico, de que, à exceção da “cabeça do *Senhor Maytréa* o Cristo segundo a teosofia, e pouco mais”, não haveria “propósito doutrinário na arte do autor da Yara”. Continuando, ele inclui:

Há decerto *uma influência discreta das suas opiniões religiosas* sentimento humano que diz com espírito mais amplo e universal da doutrina – a fraternização religiosa da humanidade. Mas as complexas doutrinas dos cultos do Oriente que a Teosofia adota estas ele não tenta pedantescamente realizar. *É mística a sua pintura, mas não doutrinária*. Não se poderá argumentar contra ela que não somos um povo de teósofos: o que aparece nas telas do Santiago é simplesmente isto “o animismo” da selva brasileira... (LOPES, R., 1926, p. 10, grifo nosso).

Da exposição que demonstra um profundo apreço pelo frescor artístico propiciado pela “brasilidade” da pintura santiagana, Raymundo Lopes introduz um ponto de vista sobre as figuras mitológicas que nela habitam que diríamos incontornável para nossa análise, uma vez que permite nelas distinguir uma acepção assumidamente teosófica. Válido mencionar que, por mais inusitada que essa interpretação se afigure quando confrontada com as fontes examinadas, é patente a afinidade que a aproximaria da leitura de Mário Linhares (1926, p. 21), que com admirável lucidez, apresenta *O Curupira* como “um dos elementares da floresta amazônica”.

Quase despercebida, a breve descrição do autor interessa-nos, pois oportuniza o diálogo com a literatura teosófica por meio da caracterização dos também chamados “elementais”: aparições catalogadas como essências originadas de crenças, do pensamento coletivo (LEADBEATER, [1975], p. 71-80). Cientes de que transitamos por um terreno subjetivo e afeito a perspectivas plurais, não poderíamos deixar de notar o caráter sintomático dos sentidos concatenados a *O Curupira*, em 1926, especialmente se considerarmos a relação apontada como um indício de que a premissa teosófica configuraria uma narrativa exequível em torno das obras apresentadas por Santiago.

Constatando, nas personagens desse universo mítico amazônico, representações de sensibilidades tangíveis à compreensão teosófica, verificamos que a hipótese analisada no segmento anterior a partir das observações de Terra de Senna, não seria, necessariamente, inadequada naquele contexto. Afinal, o enigma das aparições nuas nessa peculiar cena de sesta poderia ser facilmente solucionado pela crítica como produto de uma mente criadora propensa

à fantasia, cujo “temperamento artístico” se insinuava entre a brasilidade dos assuntos e uma “visão interior”, instruída pela teosofia.

Contudo, ainda que a solução mencionada resulte daquele “caminho intermediário”, proposto, ao final da nossa primeira seção, a partir das diferentes lentes que vinham caracterizando o perfil santiagano nos Salões anteriores a 1925, sabemos que, em sua maioria, as impressões localizadas que, de fato, detiveram-se sobre *Uma Sesta Tropical* sequer mencionaram o misticismo que a reveste, ou mesmo qualquer estranhamento com relação à composição. Evidenciado, portanto, o teor especulativo dessa via interpretativa, aventamos, todavia, que consoante à nossa apuração, ele não seria injustificado. Em síntese, essa interpretação resulta dos apontamentos que guiaram a nossa análise ao longo das seções anteriores e que nos permitiram constatar o caráter excepcional do engajamento da crítica de arte em favor do quadro recusado, por mais distante que esse amparo estivesse de um olhar atento à composição.

Para além das questões conjunturais que propiciaram uma atmosfera de repreensão à decisão oficial, contempladas ao final da última seção, a inclinação a que fazemos referência, poderia, decerto, levar-nos a cogitar um apoio puramente motivado pelo afã da polêmica ou pela simpatia inspirada por Santiago, sobretudo se ponderarmos a natureza “arbitrária” que caracteriza os “discursos que determinam [...] o valor de um objeto artístico” (COLI, 1981, p. 17). O que não devemos negligenciar, entretanto, é o apelo a partir do qual a ideia de um mundo invisível, acessado pela teosofia, legitimou a imagem do pintor sob as lentes da crítica.

A fim de sintetizarmos esse último argumento no tocante às condições dispostas em meio à imprensa, quando da submissão de *Uma Sesta Tropical* ao Salão, revisitaremos dois ensaios, publicados em 1925, pela afamada revista *Ilustração Brasileira*, convidando a atenção sobre determinados aspectos de um discurso que se pretende atento às minúcias do “fazer artístico” santiagano.

Primeiramente, destacamos o tom elogioso com que a coluna de fevereiro d’*As nossas trichromias* introduziu Manoel Santiago aos leitores, apresentando-o como um “dos artistas mais cultos da sua geração”: “bacharel em direito” e eminente “teosofista e ocultista” que, como acrescentou, não vinha sendo compreendido “senão pelos raros que possuem uma grande visualidade artística” (AS NOSSAS..., 1925a, p. 69). Infundindo um novo semblante ao pintor, essa impressão concordaria com o editorial intitulado *Um Lar de Artistas*, publicado por Adalberto Mattos (1925a, p. 9, 10), alguns meses depois, no conturbado mês de agosto.

A matéria, que também promove o perfil do pintor, ao enfatizar sua dedicação aos estudos, a “rara cultura” que nutriria “sua arte” e seu “ocultismo”, convida-nos a conhecer a

intimidade de um ateliê repleto de “apontamentos incompreensíveis para os leigos”, mas que seriam “linguagem familiar aos iniciados nos meandros da arte divina” – espaço registrado em uma fotografia (Figura 35) que, vale lembrar, poderia apresentar aos leitores a controversa *Uma Sesta Tropical*.

Tecendo-nos a ideia de um pincel mediado pela intelectualidade, é evidente o empenho narrativo que, em ambos os ensaios, propõe a dimensão esotérica da prática santiagana como o componente primordial da erudição do artista. O conceito, de maneira geral, caminha ao lado de uma clara preocupação estética com a sua imagem, especialmente caracterizada na descrição do ateliê do casal, onde, nas palavras de Mattos (1925a, p. 9), “respira-se a fragrância dos santuários...”. O cuidado com que o crítico ambienta essa atmosfera é flagrante, combinando-se ao relato de que, como “teosofista convicto”, antes de pintar, Santiago queimaria “essências fazendo profundas meditações para que os ‘Auxiliares Invisíveis’” se aproximassem, “predispondo o espírito a alhear-se dos conflitos íntimos, e a produzir com pureza [...]” (MATTOS, 1925a, p. 9). Essa ênfase é atribuída à doutrina professada pelo artista, que não passou despercebida à análise de João Brancato (2019, p. 231) que, por sinal, chama atenção sobre a postura do crítico na reportagem e sugere, no procedimento de Santiago, uma abordagem apreciada por Mattos, ou, ao menos, vista “com bons olhos”.

Compactuando com a perspectiva proposta pelo pesquisador, endossamos a compreensão de que Adalberto Mattos (1925a, p. 9) enuncia alguma familiaridade com os postulados da teosofia quando afirma, por exemplo, que Santiago seria “um intérprete singular” das “lendas amazonenses” e que “cada motivo é um pretexto para a realização ocultista da forma, do sentimento e da cor” – exposição que prenunciaria, de certa maneira, a interpretação constatada em Raymundo Lopes no *Gazeta de Notícias*. O domínio da linguagem teosófica tornou-se ainda mais explícito em fevereiro de 1925, quando a seção d’*As nossas trichromias* convidou os leitores à contemplação do quadro *Evocação* sob critérios abertamente pautados na doutrina, delatores de um olhar sensibilizado diante de um quadro, que, convém lembrar, foi exposto no Salão do ano anterior (AS NOSSAS..., 1925a, p. 69).

Deparando-nos, novamente, com essas apreciações, no que a legitimação que constatam contribuiria para a análise que ensejamos? Sua relevância consistiria na projeção de um imaginário um tanto excêntrico a respeito do processo criativo do pintor, simplesmente, por este revelar-se permeado pelos princípios da doutrina que professava? Certamente que não. Afinal de contas, a capilaridade com que a dimensão religiosa se difundiu no ambiente artístico carioca está bem documentada nos registros de época, sendo memorada, por exemplo, nas

reportagens de João do Rio (2015) publicadas no início do século XX.²⁴³

Interessando-nos por um caminho interpretativo relativamente contrário, ao deslocarmos nosso foco analítico na direção dos sentidos articulados pela revista *Ilustração Brasileira* à pintura de Manoel Santiago, esbarramos em determinadas sínteses que poderiam, sim, sugerir o devido acolhimento a uma obra como *Uma Sesta Tropical*, se porventura assimilada do ponto de vista da teosofia. Constatado, entretanto, que tais argumentos não foram manipulados por essa mesma crítica, que se mostrou minimamente habituada aos preceitos da doutrina, e que, ao intervir a favor de *Uma Sesta Tropical*, recorreu apenas à moralidade e religiosidade de seu autor, somos novamente confrontados com a resolução anterior, de que o quadro não corresponde inteiramente à essas especificidades.

Sequer aludido por aqueles que se propuseram a olhar para a obra, é possível que, por impor-se à visibilidade apenas como uma tímida sugestão, aquele estranho emaranhado cromático que se afigura na tela nem mesmo tenha sido percebido. Nesse sentido, se as aparições que se diluem, em *Evocação* (Figura 32), possibilitaram a leitura do quadro como uma tradução teosófica, ao mesmo tempo que a personagem mítica, n’*O Curupira*, permitiu que Raymundo Lopes (1926, p. 10) discorresse sobre a misticidade da pintura de Santiago – dotada, segundo o crítico, de “uma influência discreta das suas opiniões religiosas” –, é possível sugerir, então, que a natureza metafísica que se manifesta, em *Uma Sesta Tropical*, correspondesse a um acanhado detalhe, talvez discreto demais face à comoção suscitada pelos corpos vestidos, que se mesclam à tríade de nus no primeiro plano da composição.

Por fim, para encerrarmos o exame pretendido, importa que consideremos *Uma Sesta Tropical* a partir de um complexo de referências que orbita a solução apresentada por Manoel Santiago, tendo como base os signos que atravessam a sua própria elaboração enquanto artista. Da mesma forma com que as circunstâncias, pontuadas nesse último segmento, corroboram o entendimento de que Santiago buscou resguardar sua tela, conciliando-a às condições dispostas no circuito artístico carioca, elas também fortalecem o argumento de que o quadro absorve determinados traços subjetivos à imagem engendrada sobre seu autor, ventilando a noção de temperamento artístico nutrida da tradição biográfica que tende a compreender a obra de arte como “expressão da ‘alma’ do artista” (KRIS; KURZ, 1988, p. 110).

²⁴³ Estas nos apresentam às suas conversas com Madame Mathilde, “a cartomante do *high-life*”, que teria desvendado a sorte na mão de Hélios Seelinger e transmitido ideias a “pintores como Amoedo” (RIO, 2015, p. 209, 215, 216), no “sabá moderno”, no qual este teria encontrado certo “artista peladanista” (RIO, 2015, p. 180, 183); ou, ainda, na visita feita ao Templo da Humanidade, onde o crítico reconheceu personagens notórios para o positivismo em diversos dos “bustos esculpidos” pelo adepto Décio Vilares (RIO, 2015, p. 87).

De modo análogo, a aparente contrariedade moral da composição também nos possibilita nela inferir uma afirmação sobre o gênio do pintor, se este for compreendido, conforme esclareceu Jacqueline Lichtenstein (2013, p. 93) a partir da concepção de Diderot e Jean François de Saint-Lambert, como a sua “incapacidade de se curvar às restrições do bom senso, da razão e do gosto comuns”. Sendo esse o caso, recordamos as colocações de Jean-Claude Bologne (1990, p. 219) a respeito do tema, uma vez que este nos permite depreender que, ao mesmo tempo em que o “gênio” artístico ampliou as fronteiras entre “arte e pudor”, impondo, desde o século XIX, “o mito do artista inspirado que escapa às leis comuns”, também é possível que a fuga da realidade sinalizada, um tanto paradoxalmente, por meio concretude afirmada na tangibilidade, conferisse à nudez, em *Uma Sesta Tropical*, uma elevação de propósito que a tornaria socialmente aceita. Citando Allaert, Bologne observa que:

[...] Mas se um artista emprega formas humanas para transmitir uma ideia não imoral, *se a obra é capaz de atingir esta finalidade*, não só ela nada terá que ofenda o pudor, como poderá até adquirir um certo valor moral, no sentido em que poderá suscitar o sentimento do belo, de natureza excessivamente moral (ALLAERT, 1877, p. 14 apud BOLOGNE, 1990, p. 250, grifo nosso).

Por mais conscientes que sejamos sobre o fato de que os olhares contemporâneos à obra não foram cativados pelo embasamento teosófico que, de algum modo, ressignifica os corpos nus, em *Uma Sesta Tropical*, moldando-os a partir do envoltório moralizante aludido pelo autor, é, no entanto, essa mesma orientação que nos fornece ferramentas para assimilar a questão da moral como um problema secundário para Manoel Santiago. Afinal de contas, a natureza palpável dessa nudez, que aponta uma realidade que transcende o plano mundano, concordaria, por sua vez, com a formulação de um pintor como Kandinsky (2015, p. 126) que, respaldado pelo pensamento teosófico, compreende um “plano moral interior” no qual “o que conta é a pureza do objetivo”. Abeirando, portanto, a prerrogativa do gênio, é possível que a solução apresentada por Manoel Santiago admitisse um critério semelhante àquele postulado pelo abstracionista russo, de que uma “liberdade sem limites” seria outorgada ao artista quando mediada pela “necessidade” interior (KANDINSKY, 2015, p. 126).

Curiosamente, é também Kandinsky aquele que interpreta o processo da criação artística a partir de concepções concordantes em relação ao pensamento manifestado por Manoel Santiago. Partindo do princípio de que a “verdadeira obra de arte nasce do ‘artista’”, traduzindo uma expressão “misteriosa, enigmática [e] mística” (KANDINSKY, 2015, p. 125), a definição do primeiro pode ser prontamente relacionada à compreensão santiagana de que a “Pintura” seria uma “Arte inteiramente muda”, “língua universal que cada artista fala com o acento que

lhe é particular”, demandando “apenas silêncio e meditação” (SANTIAGO, 1934, p. 81).

Faceando essas camadas de sentido conferidas ao objeto artístico, é por meio de um olhar mais amadurecido, portanto, que reincidimos sobre aquele notável registro de ateliê apresentado em nossa primeira seção (Figura 137). Na medida em que nos convida ao instante de cumplicidade que aproxima *Uma Sesta Tropical* de seu criador, a imagem indicia alguns dos signos possivelmente manipulados pelo retratado, expandindo nossos caminhos de compreensão.

Figura 137 – *Um casal de Artistas: os pintores Haydéa Lopes Santiago e Manoel Santiago, no seu “atelier”* (1925)



Fonte: Um Casal... (1925, p. 26).

A relação sobre a qual nos referimos se dá, sobretudo, por deprendermos a natureza dessa representação como “parte da cuidadosa construção da imagem do artista” (KISTERS, 2013, p. 27, tradução nossa), que, no caso, estampava a revista *Para Todos* munido de sua paleta e revestido por ares um tanto dramáticos – que contribuía, aliás, por diferenciá-lo da pintora que o acompanha, Haydéa. Do selecionado campo de referências que o caracteriza na fotografia

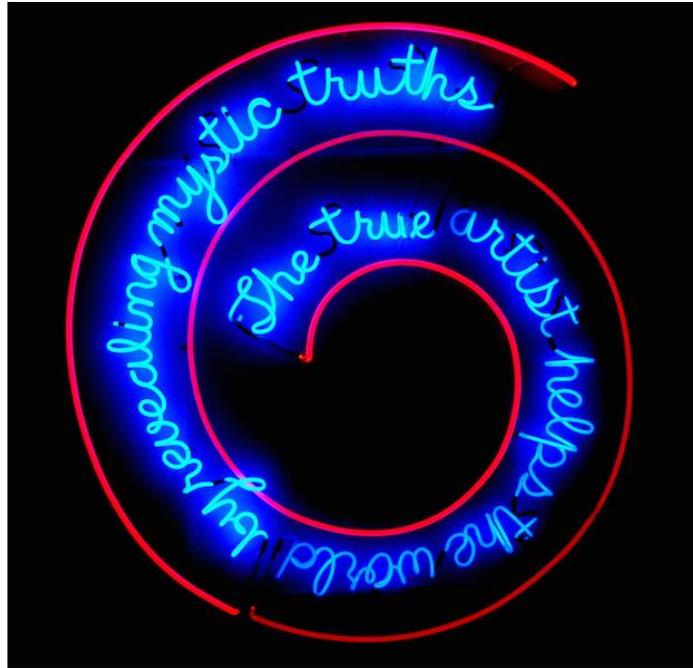
– analisado na segunda seção –, é de fato possível que Santiago evocasse a feição de um artista propenso ao recolhimento criativo, à imagem e semelhança do perfil que Rodolpho Machado esboçou sobre ele, em 1923, no *A Pátria*, distinguindo-o como “um espírito afeito à meditação”, “enriquecido de forças criadoras” e “capaz de realizar em arte uma obra de inspiração” (MACHADO, 1923 apud LINHARES, 1926, p. 36). Igualmente razoável é a leitura de que o pintor optava por ser representado a partir da persona que singularizou sua imagem em 1925, apresentando-se, conforme sugeriu Martinho Alves da Costa Junior (2020, p. 563), como “detentor de uma verdade teosófica”.

Essencialmente, o que não deve escapar à nossa apreciação é o fato de que, ao se permitir ser “flagrado” diante de *Uma Sesta Tropical* e em um instante de introspecção que nos convida a sondar os mistérios de sua mente criadora, Manoel Santiago acaba por incutir, à sua obra, uma nova assinatura, conferindo-lhe um sentido abstrato enquanto criação, expressão de seu esforço meditativo. De certo modo, poderíamos compreender o retrato como síntese das convicções do pintor posteriormente registradas, por meio das quais o “Artista” aparece com ares de “Profeta”, aquele que age “impulsionado” pela “força misteriosa, alheia às suas necessidades, que o domina e o obriga a produzir”, enquanto que a obra surge como aquela que demanda ao observador “meditar, ‘consciente ou inconscientemente’”, a “ouvir a ‘Voz do Silêncio’ que dela emana” (SANTIAGO, 1934, p. 81, 82).

Em alguma medida, as relações que nos possibilitaram esboçar um caminho de compreensão sobre *Uma Sesta Tropical*, nesta última seção, são devedoras das tecituras que entrelaçam autor e obra ao longo deste trabalho, tramas que associamos, simbolicamente, à reprodução mencionada. É contrariando, portanto, a proposta de uma “visão em silêncio” que, como observou Sylvain Maresca (2018, p. 37), é inerente à fotografia, que reiteramos o registro como uma construção que busca comunicar, e que, nesse movimento, explicita o quadro como um canal de mediação para conhecimentos ocultos.

O conceito, devedor de uma intelecção particular a respeito do pintor, permite-nos estabelecer paralelos com uma instalação como *The true artist helps the world by revealing mystic truths* (1967) (Figura 138), de Bruce Nauman. Nela, uma espiral em neon ilumina a sentença e convoca-nos a refletir sobre o imaginário místico incensado na figura do artista e de suas criações – imaginário este que, na obra do artista estadunidense, potencializa-se enquanto conteúdo publicitário. Embebida por sentidos análogos, pensamos que a composição cenográfica proposta pela fotografia em questão poderia operar como uma forma de respaldo à narrativa excepcional verificada em *Uma Sesta Tropical*, condicionando-a, entretanto, à imagem de seu autor.

Figura 138 - *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (1967), de Bruce Nauman



Fonte: Philadelphia Museum of Art (2007).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao epílogo desta dissertação, creditamos uma inquietação. Sobretudo, o estranhamento que norteou nossa relação com um quadro que nos alcança entre o “novo” e o “não familiar”, acrescido daquilo que o torna “infamiliar”²⁴⁴, na escorregadia definição de Sigmund Freud (2020, p. 33), “estranho”, por assim dizer – estado que nos impulsionou na busca por atenuar os ruidosos silêncios que *Uma Sesta Tropical* encerra, ou melhor, a atentar para o que eles comunicam. Cientes de que lidamos com as “contradições permanentes” que caracterizam os “problemas levantados pela interpretação da obra de arte” (FOCILLON, 1988, p. 11), privilegiamos uma análise que nos permitisse lançar luz sobre a tela e que se projetasse sobre a complexa trama que a orbita, procedimento que, de modo algum, objetivou esgotar as relações dispostas, e sim iluminar nosso objeto de estudo. Tencionando uma escrita que, como elucidou Arlette Farge (2009, p. 119), “se busca entre inteligência e razão, paixão e desordem”, elaboramos uma narrativa que apontasse sentidos coerentes para obra, que a tornasse familiar.

Com esse propósito em mente, na primeira instância do trabalho, principiamos por um olhar direcionado para *Uma Sesta Tropical*, interessados por uma descrição franca e minuciosa da composição, enriquecida pelas comparações propostas. Distinguindo, na tela, um arranjo cromático que se faz protagonista, harmonizando, de maneira um tanto curiosa, as cinco figuras que contradizem o propósito que as reúne na mesma cena, reconhecemos, na cumplicidade por elas partilhada, uma pista no caminho de compreensão da obra, essência da mensagem que esta segreda.

Do vasto campo de indagações aglutinado ao redor do enigmático quadro e das condições invulgares de sua recusa e recepção em 1925, uma fotografia de ateliê tornou-se estratégica para o exame pretendido. Nela, o quadro cede a posição de destaque para seu autor, Manoel Santiago, que reivindica para si um perfil místico de artista. Suspeitando que, na persona evocada, residia uma oportuna via de aproximação com relação a *Uma Sesta Tropical*, dedicamo-nos a conhecer o pintor que, com alguma experiência no Salão carioca, enviou ao júri de pintura o quadro que denominamos singular.

Condição na tecitura elaborada para a dissertação, na segunda instância de nossa

²⁴⁴ Optamos pelo termo “infamiliar”, conforme a tradução a que tivemos acesso. Assim, segundo a edição utilizada esclarece, mantemo-nos próximos do original alemão, *unheimlich*, impedindo e também conservando, de certo modo, “o reconhecimento do que há ali de ‘familiar/conhecido/doméstico’”, que sendo ainda “infamiliar”, “uma vez que sua familiaridade foi esquecida, recalçada, provoca ‘inquietação’, ‘estranheza’, mas, ao mesmo tempo, a sensação de algo bastante íntimo [...]” (FREUD, 2020, p. 117).

primeira seção, ocupamo-nos, portanto, da análise das primeiras investidas de Manoel Santiago no Rio de Janeiro, movimento que nos demandou um ligeiro recuo temporal rumo aos anos que viveu em Belém do Pará, o que nos permitiu vislumbrar o seu engajamento nesse meio das belas-artes. Seguramente, a investigação empreendida auxiliou-nos a interpretar, nas decisões do então recém-chegado à capital, escolhas criteriosas de um jovem pintor, que reconheceu na ENBA um espaço legítimo para sua formação, e que decerto não negligenciou a oportunidade de projeção propiciada pelo Salão oficial, espaço em que se apresentou regularmente entre 1920 e 1927. Cunhada por Terra de Senna (1921, p. 4), a imagem do artista “de grandes óculos” pareceu-nos certa ao representar um Manoel sensível às demandas de sua época e aludir à postura estratégica por ele assumida, em um circuito expositivo condicionado às prescrições hierárquicas e permeado por vicissitudes, dentre as quais a recusa sinalizava um risco que se renovava anualmente.

Aspirando abrandar essa problemática, motivo de esmorecimento para iniciantes, o Salão da Primavera irrompeu no cenário artístico como uma alternativa ao júri do Salão, mas, como demonstramos, a oposição demarcada pelo evento não prescrevia a intenção de romper com a oficialidade – fato constatado na trajetória dos organizadores da mostra, dentre os quais estava Santiago. Um exame crítico da natureza dos discursos que circularam na imprensa possibilitou-nos refinar o olhar diante da experiência, no salão primaveril, do pintor manauense que, conquistando a simpatia da crítica pelas telas apresentadas, autorizou-nos a compreender, em sua contribuição no Salão oficial que se seguiu, um sintoma do acolhimento logrado.

Conforme aventamos, essas relações foram determinantes para suas investidas em 1925, quando, apesar de novamente à frente do Salão da Primavera, Santiago direcionou parte expressiva de sua produção aos critérios institucionais. Com o perfil incensado pelas impressões favoráveis da crítica diante de suas composições e inclinações pessoais, ao endereçar *Uma Sesta Tropical* à avaliação do júri, o pintor corroborava a autoridade da instância oficial, sinalizando, do mesmo modo, as prováveis ambições que nutria com relação aos prêmios conferidos.

Medulares para as questões enfrentadas ao longo de todo o trabalho, os horizontes contemplados naquele primeiro segmento possibilitaram-nos traçar continuidades e perceber as singularidades que marcariam tanto a experiência do autor quanto da obra. É o que constatamos em nossa segunda seção, momento em que propusemos uma leitura a respeito da fortuna crítica de *Uma Sesta Tropical*, interessando-nos, num primeiro instante, pela reconstituição dos eventos que determinaram a recusa daquele que surgiu na imprensa como “um quadro curioso” (É OU NÃO..., 1925, p. 4). Dentre os sentidos apontados pela documentação – atravessada pela intrincada experiência da tela sob a guarda da comissão do evento –, aprofundamo-nos na

conjuntura esboçada pela seção anterior e compreendemos, na decisão do júri, um processo rotineiro. Esse procedimento autorizou-nos a resguardar, todavia, as excepcionalidades admitidas em 1925, desvios em que vimos distinguir-se *Uma Sesta Tropical*.

Até onde nos foi possível investigar, igualmente atípica fora a recepção dessa recusa, colocada sob os holofotes de diferentes veículos da imprensa, em um momento tradicionalmente voltado à abertura das portas da exposição – leituras cujo aspecto controverso nos demandou um minucioso exame crítico. Desse intento, pautando-nos nos registros oficiais, identificamos as inverossimilhanças que permearam o discurso da crítica de arte no que diz respeito aos trâmites e arguições que configuraram o caso, como também os argumentos mobilizados com o objetivo de interceder a favor da tela sob o ponto de vista da moral.

Assim, estendemo-nos em uma análise comparativa a partir dos corpos nus, em *Uma Sesta Tropical*, privilegiando representações da nudez encarnadas tanto em corpos infantis quanto adultos. Este movimento, por sua vez, contribuiu para que complexificássemos nosso olhar sobre a obra, reconhecendo, assim, os diálogos e as assimetrias que ela estabelece com o repertório imagético contemplado.

Caracterizada a posição peculiar da composição, dilatamos nosso campo de análise sobre os anos que seguiram à sua recusa, atentos ao escasso conjunto de menções à obra ao qual tivemos acesso. Estas referências, aliás, mostraram-se mais ocupadas da composição e sinalizaram, vez ou outra, as suas supostas contrariedades. Nessa aparente incoerência narrativa indiciada, sugerimos a razão dos silêncios que acompanham a tela até o presente, acentuados na biografia de seu autor, na qual, quando muito, sobrevive a recusa que o martirizou no Salão de 1925.

Os desdobramentos da investigação empreendida permitiram-nos reconhecer o caráter invulgar da repercussão do afastamento do quadro, mas pautando-nos nos horizontes avistados em nossa primeira seção, o episódio pode ser interpretado como sintoma das contendas do ambiente artístico da década de 1920. Apesar da polêmica inspirada por *Uma Sesta Tropical* em razão da nudez, que se revela no domínio da vida comum, ela, ainda assim, apresenta-se nos limites do improvável, preservando a condição de enigma imposta pela obra.

Finalmente, em nossa última seção, retomamos os apontamentos oriundos da descrição da tela e centramo-nos nas pistas por ela fornecidas, refinando esse procedimento analítico por meio de comparações que nos possibilitaram distinguir as peculiaridades inerentes a ela. Por um lado, se o tema da hora da sesta num instante do cotidiano emerge como um claro motivo para a representação, encontramos, no quadro, componentes que desviam à mensagem enunciada, contrariando as conveniências da pintura de gênero. Por outro lado, ao dilatarmos

os sentidos conferidos à composição e interpretarmos, nos corpos nus, personagens descolados da nossa realidade – seja encobrindo-os sob o manto alegórico da tropicalidade ou constatando, na tela, o ingrediente metafísico que transporta essa nudez para o campo do sublime –, permanecemos, entretanto, bem longe de uma interpretação coerente sobre a obra, que esvazia sentidos na linguagem metafórica, ao mesmo tempo em que não se sustenta facilmente como revelação de uma manifestação incorpórea.

Entrecruzando elementos que apontam gramáticas que se contradizem mutuamente, foi desconfiando da suposta ingenuidade que resolveria o problema das escolhas de Santiago que chegamos à hipótese de que *Uma Sesta Tropical* traduziria uma proposição teosófica, sugestão que surge de relance na fala da crítica, mas respaldada, de certo modo, pela presença de *Senhor Maytréa* no conjunto que o artista apresentou ao júri.

Prosseguindo por essa nova via interpretativa, um pequeno desvio pareceu-nos necessário: para que a teosofia pudesse ser compreendida como parte das pulsões compartilhadas nesse início do século XX, um olhar sobre a disposição simbolista possibilitou tecer afinidades entre as inclinações santiaganas e a de figuras simpáticas à corrente que frequentaram o Salão, aproximando-nos também do teor religioso que nela se faz presente e, por consequência, dos diálogos que estabelece com a doutrina teosófica. Apurando a dimensão que ambas as vertentes assumiram na produção de Santiago, um caminho de compreensão para as sensibilidades despertadas no quadro aflorou, permitindo-nos compreender a aparente incoerência da materialidade dos nus, em *Uma Sesta Tropical*, como tradução de um fenômeno corroborado pela literatura teosófica – leitura que, entretanto, não deixa de apontar fragilidades.

Da contradição instituída em nossa análise sobre um quadro e que se coloca como uma solução ousada, mas que também sinaliza a intenção de seu autor por uma recepção favorável no Salão, finalizamos esta dissertação abalizando as relações que a obra nutre com o meio que a inseriu, considerando-a “produto de uma atividade intencional e, portanto, [...] resultado de determinado número de causas” (BAXANDALL, 2006, p. 27).

Em síntese, observamos que, por mais que se adeque a determinados preceitos acadêmicos, a composição de Manoel Santiago constrangia as referências morais basilares dentro desse mesmo sistema. Ao apresentar como mero detalhe o dispositivo capaz de conferir ao quadro uma interpretação plausível – a substância que emana na composição –, Santiago dificultou um possível caminho de acesso à sua obra, ainda que a narrativa estivesse ao gosto da crítica de arte, elogiosa de uma nacionalidade latente e um temperamento bem caracterizado. Ademais, quando conciliada à fotografia em que a persona do pintor se molda à luz de suas concepções teosóficas, essa leitura sobre a tela revela-se sobremodo subjetiva, não se

sustentando diante de olhares desavisados quando emancipada da imagem de seu criador.

Essencialmente, o percurso que traçamos, nesta dissertação, possibilitou lapidar alguns dos sentidos que atravessam *Uma Sesta Tropical*, aproximando-nos da obra e elucidando a singularidade que a caracteriza. Com essa afirmação, não buscamos destacar o quadro do contexto em que foi concebido, mas sim assimilá-lo como uma solução possível ante as complexidades do universo cultural com o qual se relaciona, e que lhe conferem, por sua vez, a qualidade de “evidência histórica” (BURKE, 2017, p. 25).²⁴⁵

Refêm do “triunfo da modernidade” (COLI, 2002, p. [2]) por distinguir-se dos moldes por ela instituídos e referir, com maior acuidade, a uma linguagem considerada “acadêmica” – a despeito da imprecisão dessa afirmação –, acreditamos que *Uma Sesta Tropical* aponte-nos aquela “incrível complexidade”, que, nas palavras de Tadeu Chiarelli (2012, p. 15), definiria “a arte produzida no Brasil durante a primeira metade do século XX”. Testemunho de nuances facultados ao moderno no meio das belas-artes carioca e paradigma para as conveniências da tradição, a obra permite-nos lembrar que “é talvez quando as imagens são mais intensamente contraditórias que elas são mais autenticamente sintomáticas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 336).

Instigados pelo enigma apontado pela figura de cabelos incendiados (Figura 20), pode ser que o gesto a partir do qual iniciamos esse percurso ao lado de *Uma Sesta Tropical*, represente “o olhar do caracol” – em referência ao ensaio em que Daniel Arasse (2019, p. 23-25) investiga a curiosa presença do gastrópode na *Anunciação* (c. 1470-72) de Francesco del Cossa²⁴⁶, seguro de que haveria “uma boa razão” que a justificasse aos olhos de seus contemporâneos. Certos de que o caminho aqui traçado determina apenas um sentido possível no movimento interpretativo, o que nos compete assegurar é o fato de que o quadro de Manoel Santiago pode ser assimilado, na expressão utilizada por Jean Clair (2015, p. [117], tradução nossa), como “uma escola da visão”, educando o nosso olhar e revelando “do visível aquilo que nunca vimos”. Escapando “ao domínio do racional” e jamais se esgotando (COLI, 1981, p. 105), os ruídos perduram e *Uma Sesta Tropical* permanece à espera de novos olhares.

²⁴⁵ Amparamo-nos nas ponderações professor Martinho Alves da Costa Junior (2013, p. 356, 357) que, em sua tese de doutorado, conclui que “entender o fator preponderante da realização de uma imagem pelo artista em um determinado local é, antes de tudo, compreender a obra não em chaves de originalidade, mas percebê-la em um ambiente cultural que dialoga e se mostra a partir das relações seguidas de demonstrações em cada obra”.

²⁴⁶ Francesco del Cossa. *Anunciação*, c. 1470-72, Têmpera sobre madeira, 137 x 113 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

REFERÊNCIAS

- 1º SALÃO de Primavera: A Revelação Artística dos Novos. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 1504, p. 1, 31 jan. 1923a.
- 1º SALÃO da Primavera. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 1498, p. 6, 25 jan. 1923b.
- 2º SALÃO da Primavera. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XL, n. 14299, p. 2, 14 dez. 1923.
- A ARTE de Candido Portinari: quem é esse jovem e brilhante pintor do Brasil de hoje. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 9272, p. 3, 5 ago. 1924.
- ACTA do Jury da secção de Pintura da 32ª Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro: [s. n.], 1925. Documento da pasta AI/EN 78: Pasta 06, Doc. 05. Anexo. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Rio de Janeiro – RJ.
- ACTOS do Governo: Fazenda. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 1747, p. 4, 2 fev. 1921.
- A DANSA. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 6, p. 38, fev. 1921.
- A EXPOSIÇÃO Contemporânea de Belas Artes no Centenário. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 8358, p. 1, 20 jan. 1922.
- A EXPOSIÇÃO Geral de 1924: O "vernissage", amanhã na Escola N. de Bellas Artes. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XLIX, n. 193, p. 4, 10 ago. 1924.
- A EXPOSIÇÃO de Bellas Artes e o prêmio de viagem à Europa: O Conselho Superior mantém a decisão do júri. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 4624, p. 4, 21 ago. 1925.
- A INAUGURAÇÃO do Salão dos Novos. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 31, p. 32, 24 jul. 1926.
- ALGUMA coisa sobre bellas-artes. O entusiasmo de um jovem pintor em torno do "Salon" de Primavera. **O Brasil**, Rio de Janeiro, ano I, n. 209, p. 3-4, 22 nov. 1922.
- ALVES, Caroline Farias. **Arte, Gênero e Sociabilidade**: Nair de Teffé, a Brasileira Retrutada por Georgina de Albuquerque. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, UFJF, Juiz de Fora, 2019.
- ALVES, Caroline. Notas sobre a representação escultórica da mulher negra e a construção de uma alegoria social. **Revista Ars Histórica**, [S. l.], v. 2017, p. 257-266, 2017.
- ALVES, Fabíola Cristina. Gioventù: a menina dos olhos de Eliseu Visconti. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 85-98, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/14053>. Acesso em: 28 out. 2022.
- ALVES, Moema de Bacelar. **Do Lyceu ao Foyer**: exposições de arte e gosto no Pará da

virada do século XIX para o século XX. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, UFF, Rio de Janeiro, 2013.

AMANCIO, Kleber. A representação visual do negro na primeira república. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Caderno de Resumos** [...]. Natal: UFRN, 2013. Tema: conhecimento histórico e diálogo social. p. 1-35.

AMANCIO, Kleber. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa**. 2016. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2016.

A PERSONAGEM da Semana. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 8, 22 jan. 1949.

AQUINO, Flávio. **Manoel Santiago: Vida, Obra e Crítica**. Rio de Janeiro: Arte Hoje, 1986.

ARASSE, Daniel. **Nada se Vê: Seis ensaios sobre pintura**. São Paulo: Editora 34, 2019.

ARCHIVO FEDERICO BELTRAN MASSES. Works. Barcelona, 2023. Disponível em: <https://www.beltranmasses.com/works/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTES e artistas: O 'vernissage' da exposição geral de 1924. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XLIX, n. 194, p. 4, 12 ago. 1924.

ARTISTAS premiados em exposições anteriores. *In*: ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. **Catálogo da XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1926**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1926. p. 13-22. Disponível em: http://obrasraras.eba.ufrj.br/images/catalogodeexposicao/expogeral/1926_Catalogo-Exposio-Geral-de-Bellas-Artes.pdf. Acesso em: 20 jul. 2022.

AS BELLAS Artes no Centenário: Magníficos Trabalhos de pintura e escultura. **O Brasil**, Rio de Janeiro, ano I, n. 201, p. 4, 12 nov. 1922.

AS NOSSAS trichromias. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 54, p. 39, 68, 69, fev. 1925a.

AS NOSSAS trichromias. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 60, p. 65, 68, ago. 1925b.

AS NOSSAS trichromias. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 70, p. 63, 64, jun. 1926.

AS RECUSAS que consagram: uma tela impedida de figurar na Exposição Geral por immoral. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano. L, n. 193, p. 9, 16 ago. 1925.

BARATA, Frederico. No Salão da Primavera. **O Brasil**, Rio de Janeiro, ano I, n. 273, p. 3, 29 jan. 1923.

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Penguin Classics Campanhia das Letras, 2010.

BATISTA, Stephanie Dahn. O corpo falante: Narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo_academia.htm. Acesso em: 20 out. 2022.

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

BAYARD, Marc. Les enjeux du comparatisme en histoire de l'art. *In*: BAYARD, Marc (org.). **L'Histoire de l'Art et le comparatisme - les horizons du détour**. Paris: Somogy, 2007. p. 9-18.

BELLAS Artes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XXXV, n. 117, p. 6, 16 maio 1925a.

BELLAS Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 14884, p. 5, 20 e 21 jul. 1925b.

BELLAS Artes. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 2041, p. 2, 14 ago. 1925c.

BELLAS Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 14915, p. 5, 21 ago. 1925d.

BELLAS Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XL, n. 14466, p. 2, 29 maio 1924.

BELLAS Artes: A inauguração do Salão da Primavera. **O Brasil**, Rio de Janeiro, ano I, n. 270, p. 3, 26 jan. 1923.

BELLAS Artes: O caso Virgílio Maurício. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 5647, p. 6, 11 ago. 1926.

BELLAS-ARTES. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano V, n. 1406, p. 3, 9 ago. 1923a.

BELLAS-ARTES: O pintor Beltran-Masses. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano L, n. 301, p. 10, 20 dez. 1925.

BELLAS-ARTES: O próximo encerramento do "Salão dos Novos". **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 2347, p. 5, 6 ago. 1926a.

BELLAS-ARTES: O Salão de 1922. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1188, p. 3, 28 nov. 1922.

BELLAS-ARTES: Salão da Primavera. **O Brasil**, Rio de Janeiro, ano I, n. 263, p. 3, 19 jan. 1923c.

BELLAS-ARTES. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 1638, p. 3, 4 maio 1924.

BELLAS-ARTES. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 5651, p. 1, 16 ago. 1926b.

BELLA tentativa de independência dos artistas moços do Brasil. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano

XIII, n. 4006, p. 1, 25 jan. 1923.

BERNA, Ariosto. Bellas Artes: Dous poemistas da palheta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XXXVII, n. 211, p. 16, 4 set. 1927.

BESANT, Annie; LEADBEATER, Charles Webster. **Formas de pensamento**. São Paulo: Pensamento, 1969.

BIBLIOTECA NACIONAL. Antonio Parreiras, no seu atelier, ao terminar o seu grande quadro de nú a "Flor Brasileira". Rio de Janeiro, 1913. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/739>. Acesso em: 20 jul. 2023.

BITTENCOURT, Renata. Modos de Negra e Modos de Branca: O Retrato Baiana e a Imagem da Mulher Negra na Arte do Século XIX. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2., Campinas. **Anais [...]**. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2006. p. 78-89.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra, modos de branca**: o retrato “baiana” a imagem da mulher na arte do século XIX. 2005. Mestrado (História da Arte e da Cultura) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2005.

BITTENCOURT, Renata. Feminismo, arte e a representação da mulher negra. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 7, p. 237-251, 2018.

BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch 1863-1944**: Imagens de Vida e de Morte. Colônia: Taschen, 2011.

BOLOGNE, Jean-Claude. **História do Pudor**. Rio de Janeiro: Elfos Editors, 1990.

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

BRAGA, Theodoro. A arte no Pará, 1888-1918: Retrospecto histórico dos últimos trinta annos. **Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará**, Belém, v. 8, 1934.

BRAGA, Theodoro. Estilização nacional de arte decorativa aplicada. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 49-51, 25 dez. 1921.

BRANCATO, João. **Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro**: intertextualidade na imprensa carioca a partir de Adalberto Mattos (1888-1966). 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, UFJF, Juiz de Fora, 2018.

BRANCATO, João. Imagens de atelier na crítica de arte de Adalberto Mattos. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 2, p. 221–237, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663038>. Acesso em: 27 out. 2022.

BRANCATO, João; RODRIGUES, Laíza de Oliveira . 'É ou não amoral?': Sesta Tropical de Manoel Santiago e a censura no Salão de Belas Artes. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 13., 2018, Campinas. **Atas [...]**. Campinas: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2019. p. 486-

495.

BRASIL. Decreto nº 11.749, de 13 de outubro de 1915. Reorganiza a Escola Nacional de Bellas Artes. *In: COLLECCÃO das Leis da República dos Estados Unidos do Brazil de 1915*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917. v. II. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/18782>. Acesso em: 10 out. 2022.

BRASIL, Eric; NASCIMENTO, Leonardo Fernandes. História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 69, p. 196-219, jan. 2020. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/79933>. Acesso em: 18 fev. 2020.

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

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. São Paulo: Unesp, 2017.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Cátedra, 1993.

CAMPOFIORITO, Quirino. Vida Artística. **Vida Doméstica**, Rio de Janeiro, n. 483, p. 24, jun. 1958.

CAMPOS, Leticia Badan Palhares Knauer de. **Acerca de La Culla Tragica - Giuseppe Amisani no Brasil**. 2013. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2013.

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008b.

CARDOSO, Rafael. Intimidade e Reflexão: repensando a década de 1890. *In: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008a. p. 470-476.

CARIBALDY, Sady. Meio-dia. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano III, n. 628, p. 37, 29 dez. 1927.

CASA DE LEILÃO JAMES LISBOA. Georgina de Albuquerque: Mulheres. São Paulo: LeilaoDeArte.com, 20 jun. 2016.

CASA DE LEILÃO ROBERTO HADDAD. **Catálogo do III Grande Leilão da Temporada**. Rio de Janeiro: Roberto Haddad, jun. 2018.

CATÁLOGO de Leilão Sotheby's. Nova York, maio 2017. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/impressionist-modern-art-day-sale-n09711/lot.124.html>. Acesso em: 20 jul. 2022.

CATÁLOGO de Leilão Sotheby's. Nova York, dez. 2014. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/19th-and-20th-century-sculpture/psyche->

waking-the-sleeping-cupid. Acesso em: 20 jul. 2023.

CAULFIELD, S. Raça, sexo e casamento: crimes sexuais no Rio de Janeiro, 1918-1940.

Afro-Ásia, Salvador, n. 18, p. 125-164, 1996. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20903>. Acesso em: 21 mar. 2023.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A amada e odiada Academia Imperial das Belas Artes.

In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de; COUTO, Maria de Fátima Morethy. (org.).

Instituições da Arte. Porto Alegre: Zouk, 2012. v. 1, p. 103-116.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a Europa e o Brasil: a Faceira, escultura de

Rodolpho Bernardelli, e a necessidade de agradar ao público. *In*: CAVALCANTI, Ana Maria

Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). **Oitocentos, Arte Brasileira do Império à**

Primeira República. 11. ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008. v. 1, p. 161-168.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Les artistes brésiliens et les Prox de Voyage en**

Europe à la fin du XIXe. siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu

d'Angelo Visconti (1866-1944). 1999. Thèse (Docteur en Histoire de l'Art) – U.F.R

d'Histoire de l'Art et Archéologie, Paris, Université Paris I – Pathéon Sorbonne, 1999.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. *In*:

GOMES PEREIRA, Sonia (Ed.). **185 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ,

2002b. p. 69-91.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Coleção de arte da cidade: Primeiros frutos. São

Paulo, 2023. Disponível em: [https://acervocsp.art.br/colecao-de-arte-da-cidade/primeiros-](https://acervocsp.art.br/colecao-de-arte-da-cidade/primeiros-frutos/?perpage=48&order=ASC&orderby=date&search=Luc%C3%ADlio&pos=1&source_list=collection&ref=%2Fcolecao-de-arte-da-cidade%2F)

[frutos/?perpage=48&order=ASC&orderby=date&search=Luc%C3%ADlio&pos=1&source_](https://acervocsp.art.br/colecao-de-arte-da-cidade/primeiros-frutos/?perpage=48&order=ASC&orderby=date&search=Luc%C3%ADlio&pos=1&source_list=collection&ref=%2Fcolecao-de-arte-da-cidade%2F)

[list=collection&ref=%2Fcolecao-de-arte-da-cidade%2F](https://acervocsp.art.br/colecao-de-arte-da-cidade/primeiros-frutos/?perpage=48&order=ASC&orderby=date&search=Luc%C3%ADlio&pos=1&source_list=collection&ref=%2Fcolecao-de-arte-da-cidade%2F). Acesso em: 20 jul. 2023.

CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA. Banco de imagens Warburg: La

siesta. Campinas, 2015a. Disponível em: [http://warburg.chaa-](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1776)

[unicamp.com.br/obras/view/1776](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1776). Acesso em: 20 jun. 2023.

CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA. Banco de imagens Warburg: A

Mother's Love. Campinas, 2015b. Disponível em: [http://warburg.chaa-](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10147)

[unicamp.com.br/obras/view/10147](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10147). Acesso em: 20 jun. 2023.

CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA. Banco de imagens Warburg: La

Siesta. Campinas, 2015c. Disponível em: [http://warburg.chaa-](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/8111)

[unicamp.com.br/obras/view/8111](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/8111). Acesso em: 20 jun. 2023.

CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA. Banco de imagens Warburg: La

tentation de Saint Antoine. Campinas, 2015d. Disponível em: [http://warburg.chaa-](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13929)

[unicamp.com.br/obras/view/13929](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13929). Acesso em: 20 jun. 2023.

CENTURYS ARTE E LEILÕES. Catálogo de peças: lote 253. Rio de Janeiro, 2019.

Disponível em:

<https://www.centurysarteeleiloes.com.br/peca.asp?Id=67298#:~:text=Quadros->

[,GEORGINA%20DE%20ALBUQUERQUE%20\(1885%2D1962\).,foto%20na%20capa%20d](https://www.centurysarteeleiloes.com.br/peca.asp?Id=67298#:~:text=Quadros-)

[o%20cat%C3%A1logo](https://www.centurysarteeleiloes.com.br/peca.asp?Id=67298#:~:text=Quadros-). Acesso em: 20 jun. 2023.

CERES: Colecciones en Red. La siesta. Madrid, 2022. Disponível em: <http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=5876&inventory=00985&table=FMUS&museum=MSM>. Acesso em: 10 dez. 2022.

CERES: Colecciones en Red. Mi mujer y mis hijos. Madrid, 2023. Disponível em: <https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MSM&txtSimpleSearch=Mi%20mujer%20y%20mis%20hijos&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advanced&MuseumsSearch=MSM%7C&MuseumsRolSearch=14&listaMuseos=%5bMuseo%20Sorolla>. Acesso em: 20 jun. 2023.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

CHARUTY, Giordana. "L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950." **Gradhiva**, Paris, n. 17, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/gradhiva/2681>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CHASTEL, André. **Le gest dans l'art**. Paris: Editions Liana Levi, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. *In*: PALHARES, Taisa Helena P. (org.). **Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 134-145.

CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que veio depois: arte no Brasil: primeira metade do século XX**. São Paulo: Alameda, 2012.

CHILLÓN, Alberto Martín. Entre tradição e modernidade: Almeida Reis e O Paraíba. **Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte**, v. 5, p. 29-43, 2014.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. **19&20**, v. IV, n. 2, p. 1-10, 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm. Acesso em: 25 jun. 2022.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história. **Revista Nava**, Juiz de Fora, v. 2, n. 1, p. 166-182, 2016.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Por que tão sérios e macambúzios? Artistas representados por Arthur Timótheo da Costa em *Alguns Colegas* (1921). *In*: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI, 10.; COLÓQUIO COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX, 6., 2020, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020. p. 527-537. Tema: O artista em representação / Coleções de artistas.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A representação da vida moderna: Jardin des Plantes de Jules Scalbert no acervo do Museu Mariano Procópio. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 34., 2015, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: CBHA, 2015. v. 1. p. 147-156. Tema: Territórios da História da Arte.

CLAIR, Jean. **Considérations sur l'état des beaux-arts: la critique de la modernité**. Paris: Éditions Gallimard, 2015.

CLARK, Kenneth. **O Nu**: um estudo sobre o ideal em arte. Lisboa: Ulisseia, 1956.

CLARK, Timothy J.; MICELI, Sergio (Coord.). **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLAYSON, Hollis. Un corset (horreur!): représentation de la déviance dans Rolla d'Henri Gervex. *In*: GOURVENNEC, Jean-Christophe *et al.* **Henri Gervex 1852-1929**. Paris: Paris Musées, 1992. p. 114-127.

COELHO, E. S. **O Nacionalismo em Theodoro Braga**: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira. 2009. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Artes Visuais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009. v. 1 e 2.

COLLEGIO Progresso Paraense: exames. **Estado do Pará**, ano 1, n. 197, p. 2, 23 out. 1911.

COLI, Jorge. A inteligência do silêncio. *In*: NOVAES, Adauto. **Artepensamento**: ensaios filosóficos e políticos. [S. l.], 2014. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/a-inteligencia-do-silencio/>. Acesso em: 10 out. 2022.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: SENAC, 2005.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COLI, Jorge. Nu. *In*: PROJETO ELISEU VISCONTI (Org.). **Eliseu Visconti**: A Modernidade Antecipada. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012. p. 44-53.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COLI, Jorge. **O que é Arte?** São Paulo: Brasiliense, 1981.

COLI, Jorge. Questões sobre a arte brasileira do século XIX. *In*: COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 22., Porto Alegre, 2002. **Anais [...]**. Porto Alegre: PUCRS Virtual, 2002. p. 2-16.

CONDURU, Roberto. **Pérolas negras - primeiros fios**: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Acta da sessão**. Notação 6161. Rio de Janeiro: [s. n.], 31 ago. 1920a, p. 24. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ.

CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Acta da sessão**. Notação 6161. Rio de Janeiro: [s. n.], 12 maio 1920b, p. 23 verso. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ.

CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Acta da sessão**. Notação 6161. Rio de Janeiro: [s. n.], 27 maio 1921, p. 29-30 verso. Acervo arquivístico do Museu

Dom João VI EBA/UFRJ.

CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Acta da sessão**. Notação 6161. Rio de Janeiro: [s. n.], 6 set. 1923, p. 43 verso, 50. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ.

CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Acta da sessão**. Notação 6161. Rio de Janeiro: [s. n.], 6 set. 1924a, p. 50 verso, 52 verso. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ.

CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Acta da sessão**. Notação 6161. Rio de Janeiro: [s. n.], 18 out. 1924b, p. 53 verso. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ.

CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Acta da sessão**. Notação 6161. Rio de Janeiro: [s. n.], 15 maio 1925a, p. 53, p. 54 verso. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ.

CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Acta da sessão**. Notação 6161. Rio de Janeiro: [s. n.], 20 ago. 1925b, p. 56 verso-56, 57 verso. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ.

CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Acta da sessão**. Notação 6161. Rio de Janeiro: [s. n.], 4 set. 1925c, p. 58 verso. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ.

CONVOCAÇÃO do Conselho Superior de Bellas Artes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XXXV, n. 194, p. 7, 14 ago. 1925.

COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas**: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1927. Parcialmente disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac.htm. Acesso em: 20 jul. 2022.

COSTA, Laura Malosetti. **Los Primeros Modernos - Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

COSTA, Laura Malosetti. Los desnudos de prilidiano puyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado. *In*: JORNADAS DE TEORIA E HISTORIA DE LAS ARTES, 6., 1995, Buenos Aires. **Anais** [...]. Buenos Aires: CAIA, 1995. p. 126-139. Tema: Arte entre lo Público e lo Privado.

COSTA, Renato. O movimento artístico da cidade. **A Federação**: Orgam do Partido Republicano, Rio Grande do Sul, ano XLII, n. 88, p. 3, 14 abr. 1925.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. **A figura feminina na obra de Théodore Chassériau**: reflexões sobre nus, vítimas e o fim do século. 2013. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2013.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. Melancolia e desesperança na obra de Maurício

Wellisch. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 41., 2022, Online. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: CBHA, 2022. v. 1. p. 532-550. Tema: Arte em Tempos Sombrios.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. "Ser artista é ser profeta": representações do artista como sacerdote. *In*: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI, 10.; COLÓQUIO COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX, 6., 2020, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020. p. 555-566. Tema: O artista em representação / Coleções de artistas.

COWLING, Camillia. O fundo de emancipação “livro de ouro” e as mulheres escravizadas: gênero, abolição e os significados da liberdade na Corte, anos 1880. *In*: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana B.; GOMES, Flávio (org.). **Mulheres negras no Brasil escravista e no pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro, 2012. p. 214-227.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 998, p. 35, out. 1921.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Exposições. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 1064, p. 45, 3 fev. 1923a.

CREMONA, Ercole. O Salão de 1923. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 37, p. 13, set. 1923b.

CREMONA, Ercole. O Salão do Centenário. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 29, p. 20-25, jan. 1923d.

CREMONA, Ercole. Bellas-Artes: O Salão de 1923. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 1096, p. 26, 15 set. 1923c.

DANZINGER, Leila. Melancolia à brasileira: a aquarela negra tatuada vendendo caju, de Debret. *In*: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). **Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008. p. 435-439.

DARNTON, Robert. **Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DARRAGON, Eric. **Manet**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1989.

D'ÁVILA, LÉO. O "Salão" deste anno. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9373, p. 3, 18 ago. 1925.

DAZZI, Camila. **As Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre a obra de Henrique Bernardelli (1880 a 1900)**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, Campinas, 2006.

DAZZI, C. Dois nus polêmicos: “Le lever de la bonne” de Eduardo Sívori e “Estudo de Mulher” de Rodolpho Amoêdo. *In*: VALLE, Arthur *et al.* (org.). **Oitocentos – tomo VI: o ateliê do artista**. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2010. p. 121-130.

DAZZI, Camila. **Pôr em prática a reforma da antiga Academia: a concepção e a**

implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

DE BELLAS Artes. **Para Todos**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 462, p. 37, 22 out. 1927.

DEMORO, Lauro. Artes e Artistas. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XLIX, n. 199, p. 5, 17 ago. 1924.

DEMORO, Lauro. Exposição Georgina - Lucílio de Albuquerque. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano L, n. 111, p. 9, 10 maio 1925.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIJKSTRA, Bram. **Idols of Perversity**: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture. New York: Oxford University, 1986.

DUME, Sarah. Sociedade e cultura na obra Mãe Preta (1912), de Lucílio de Albuquerque. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 2, jul.-dez. 2018.

É OU NÃO amoral? **A Noite**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 4918, p. 4, 1 ago. 1925.

EM BENEFÍCIO da “Casa dos Artistas”: uma grande exposição artística. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 8246, p. 4, 30 set. 1921.

EM TORNO dos prêmios. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 14658, p. 2, 7 dez. 1924.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 28 nov. 2022.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. A mandinga. São Paulo: Itaú Cultural, 2023a. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Pescador. São Paulo: Itaú Cultural, 2023b. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Tropical. São Paulo: Itaú Cultural, 2023c. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2046/tropical>. Acesso em: 20 jun. 2023.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. A sesta. São Paulo: Itaú Cultural, 2023d. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9404/a-sesta>. Acesso em: 20 jun. 2023.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. **Catálogo da XXVII Exposição Geral de Bellas Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1920**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1920. Disponível em: https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/18/1920_773797.pdf. Acesso em: 20 jul. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. **Catálogo da XXVIII Exposição Geral de Bellas Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1921.** Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1921. Disponível em:
http://obrasraras.eba.ufrj.br/images/catalogodeexposicao/expogeral/1921_Catalogo-Exposio-Geral-de-Bellas-Artes.pdf. Acesso em: 20 jul. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. **Catálogo da XXX Exposição Geral de Bellas Artes, Inaugurada em 12 de agosto de 1923.** Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1923. Disponível em:
http://obrasraras.eba.ufrj.br/images/catalogodeexposicao/expogeral/1923_Catalogo-Exposio-Geral-de-Bellas-Artes.pdf. Acesso em: 20 jul. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. **Catálogo da XXXI Exposição Geral de Bellas Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1924.** Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1924. Parcialmente disponível em:
http://obrasraras.eba.ufrj.br/images/catalogodeexposicao/expogeral/1924_Catalogo-Exposio-Geral-de-Bellas-Artes.1.pdf. Acesso em: 20 jul. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. **Catálogo da XXXII Exposição Geral de Bellas Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1925.** Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1925. Disponível em:
<https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/catalogodeexposicao/catexpo2/1925-Catlogo-Exposio-Geral-de-Belas-Artes.pdf>

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Matrículas do Curso Geral e Preparatório de Escultura.** Notação 6201. Rio de Janeiro: [s. n.], 1919a. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Disponível em:
<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=21276>. Acesso em: 10 nov. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Atas de Concursos das Aulas Práticas 1914/1931.** Encadernados 6169. Rio de Janeiro: [s. n.], 1919b. p.24. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Disponível em:
<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=13987>. Acesso em: 10 nov. 2022.

ESTÁ em foco o Salão de Bellas Artes. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 3, 3 ago. 1927.

ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL. Regimento das Exposições Geraes de Bellas Artes. Rio de Janeiro: Companhia industrial de papelaria, 1895. Disponível em:
<http://www.dezenovevinte.net/documentos/reg.htm>. Acesso em: 20 jul. 2022.

EULALIO, Alexandre. Os dois mundos de Cornélio Penna. **Discurso**, [S. l.], n. 12, p. 29-48, 1980. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1980.37880>. Acesso em: 10 mar. 2023.

EXPOSIÇÃO. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 4056, p. 4, 26 jan. 1924a.

EXPOSIÇÃO Georgina e Lucílio de Albuquerque. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano VII, n.

1955, p. 5, 5 maio 1925b.

EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes: sua inauguração. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 4253, p. 4, 11 ago. 1924b.

EXPOSIÇÃO Geral de Bellas Artes: os "novos" na arte brasileira. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XL, n. 14539, p. 1, 10 ago. 1924c.

EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes: Um quadro recusado, que põe em cheque a soberania do jury. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano L, n. 189, p. 2, 12 ago. 1925a.

FACULDADE DE SCIENCIAS juridicas e sociaes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 7794, p. 7, 3 jul. 1920.

FACULDADE DE DIREITO do Rio de Janeiro. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 1696, p. 5, 18 dez. 1920.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

FASOLATO, Valéria Mendes. **As representações de infância na pintura de Maria Pardos**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – UFJF, Juiz de Fora, 2014.

FELIPE, Jane. Afinal, quem é mesmo pedófilo?*. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 26, p. 201–223, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644740>. Acesso em: 28 out. 2022.

FRANCÊS, José. Federico Beltrán Masses. *In*: FEDERICO Beltrán Masses. Estrella: Madrid, 1923. Disponível em: https://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1923/60008/fedbelmas_a1923.pdf

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FRIED, Michael. **El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna**. Madrid: A. Machado Libros, 2000.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. De pinceis e letras: os manifestos literários e visuais no modernismo amazônico na década de 1920. **Territórios e Fronteiras**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 130-155, 2016. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/575>. Acesso em: 27 jul. 2022.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera amazônica arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. **Clio**, Recife, v. 28, n. 1, p. 71-93, 2010.

FLÔR de Igarapé. **Para Todos**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 367, p. 63, 26 dez. 1925.

FLOR Sylvestre. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano V, n. 51, p. 36, nov. 1924.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**: seguido de elogio da mão. Lisboa: Edições 70, 1988.

FUKUOKA ART MUSEUM. Our Collection: At the Seaside. Fukuoka, 2023. Disponível em: https://www.fukuoka-art-museum.jp/en/archives/modern_arts/2604?title=&name=Louis-Joseph-Rapha%C3%ABICollin&year=&genre=&collection=. Acesso em: 20 jul. 2023.

GALVÃO, Francisco. Eu, o ‘vernissage’ e as mulheres. **O Brasil**, Rio de Janeiro, ano III, n. 848, p. 2, 1 set. 1924.

GERMANIA. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 1869, p. 3, 29 jan. 1925. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pesq=Manoel%20Santiago&pasta=ano%20192&pagfis=19372. Acesso em: 10 mar. 2023.

GOMES, Paulo César Ribeiro. Os ateliês de Pedro Weingärtner. *In*: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel; SILVA, Rosangela de Jesus (org.). **Oitocentos Tomo IV: O Ateliê do Artista**. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. v. IV, p. 231.

GOMES, Tapajós. Entre Artistas: Georgina e Lucílio de Albuquerque. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 81, p. 36-41, maio 1927.

GOMES, Tapajós. Entre Artistas: Manoel e Haydéa Santiago. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 90, p. 21-26, fev. 1928.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Menino Dançando. [S. l.], 2023a. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/menino-dan%C3%A7ando-giuseppere/renda/vwHQE65kQkbA5g>. Acesso em: 10 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Menino Dançando. [S. l.], 2023b. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/menino-dan%C3%A7ando-giuseppere/HQH31qBNhewXJA>. Acesso em: 10 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Virgem com flores. [S. l.], 2023c. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/virgem-com-flores/TwHuHYcdMx2MbA?hl=PT-BR>. Acesso em: 10 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Elevação da cruz em Porto Seguro, BA. [S. l.], 2023d. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/eleva%C3%A7%C3%A3o-da-cruz-em-porto-seguro-ba-pedro-peres/IQEp8KIEVRduUw?hl=pt-br>. Acesso em: 10 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Alegoria às artes. [S. l.], 2023e. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/allegory-to-the-arts-1%C3%A9on-palli%C3%A8re/XwEkF2F7jy5Fzg?hl=pt-br>. Acesso em: 10 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Davi e Abizag. [S. l.], 2023f. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/davi-e-abizag-pedro-am%C3%A9rico/hAEg_qg7MY0TeQ?hl=PT-BR. Acesso em: 10 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Menina e moça. [S. l.], 2023g. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/menina-e-mo%C3%A7a-jos%C3%A9-ot%C3%A1vio-correia-lima/pQF9elaF6WwSvQ?hl=pt-br>. Acesso em: 10 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Estudo de mulher. [S. l.], 2023h. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/estudo-de-mulher-rodolfo-amoedo/QQFb6_cKm65thg?hl=pt-br. Acesso em: 10 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Dia de verão. [S. l.], 2023i. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-summer%C2%B4s-day-georgina-de-albuquerque/VQHa9yN5jImnCw?hl=pt-br>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Engenho de mandioca. [S. l.], 2023j. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/engenho-de-mandioca/BgFrMojhTFFp-Q?hl=pt-BR>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Tarefa pesada: favela. [S. l.], 2023k. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tarefa-pesada-favela-gustavo-dall-ara/bQHJHj16tQvCA?hl=pt-br>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. A carioca. [S. l.], 2023l. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-carioca/agHN7kl6MAEaOw?hl=pt-BR>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. A sexta. [S. l.], 2023m. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-sesta-jos%C3%A9-malhoa/wwFR3BfvmgGLVw?hl=pt-br>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Joana d'Arc. [S. l.], 2023n. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/joana-d-arc-pedro-am%C3%A9rico/VAHbSMW-CIO7jQ>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GOOGLE ARTS & CULTURE. La Culla Tragica. [S. l.], 2023o. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/la-culla-tr%C3%A1gica-giuseppe-amisani/SAF4pbFAP7ix0Q?hl=pt-br>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GRINBERG, Piedade Epstein. Lucílio de Albuquerque na arte brasileira. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/la_peg.htm. Acesso em: 20 jul. 2022.

GRUITROOY, Gerhard. **Renoir**: A Master of Impressionism. Canada: New Line Books, 2009.

H. D. Salão dos Novos. **Nação Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 36, p. 8, ago. 1926. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/19593/detalhes>. Acesso em : 20 out. 2022.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. São Paulo: Penguin Clássicos - Companhia das Letras, 2011.

INTERINO. Salão dos Novos. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5269, p. 7, 22 jul. 1926a.

INTERINO. Salão dos Novos. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5282, p. 2, 4 ago. 1926b.

JOYEUX-LAFONT, Béatrice. Jouer sur l'espace pour maîtriser le temps. **EspacesTemps.net**, [S. l.], 28 nov. 2006. Disponível em: <https://www.espacestemp.net/en/articles/jouer-sur-lrsquoospace-pour-maitriser-le-temps-en/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

KISTERS, Sandra. Introduction: Old and Nee Studio Topi in the Nineteenth Century. *In*: ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann-Sophie (ed.). **Hiding Making Showing Creation the Studio from Turner to Tacita Dean**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. p. 15-30.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. **Lenda, mito e magia na imagem do artista: uma experiência histórica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

KUNSTMUSEUM DEN HAAG. Trio fleuri. Den Haag, 2023. Disponível em: <https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/trio-fleuri>. Acesso em: 20 jul. 2023.

LAMPE, Angela. Hilma af Kint. *In*: ALIZART, Mark. **Traces du sacré**. Paris: Éditions de Centre Pompidou, 2008. p. 130-131.

LANGMUIR, Erika. **Allegory**. Great Britain: National Gallery Company, 2003.

LEADBEATER, Charles Webster. **O Plano Astral**. São Paulo: Pensamento, [1975].

LEITE, Gomes. O Salão da Primavera. *In*: LYCEU DE ARTES E OFFICIOS. **Catálogo do 1º Salão da Primavera, realizado em 1923**. Rio de Janeiro: Lyceu de Artes e Offícios, 1923.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro, ArteData, 2003. v. I e II.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: O artista, a formação e a questão social**. São Paulo: Editora 34, 2013. v. 12.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: Os gêneros pictóricos**. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 10.

LIMA, Heloisa Pires. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm. Acesso em: 10 out. 2022.

LIMA, Lúcia de Meira. O Palace Hotel: Um espaço de vanguarda no Rio de Janeiro. *In*: CAVALCANTI, Lauro (org.). **Quando o Brasil era moderno - artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 60-119.

LINHARES, Mario. **Nova orientação da Pintura Brasileira**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1926.

LINHARES, Mário. Um casal de artistas. **Anuario Brasileiro de Literatura**, Rio de Janeiro, p. 201-206, 426, 1938.

LIVROS novos: 'Nova Orientação da Pintura Brasileira'. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 2328, p. 5, 15 jul. 1926.

LODY, Raul. **Jóias de axé**: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LOPES, Osório. Nova Orientação da Pintura Brasileira. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano LI, n. 91, p. 10, 18 abr. 1926.

LOPES, Raymundo. Brasilidade e primitividade na arte. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano LI, n. 258, p. 10, 7 nov. 1926.

LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos Salões de Arte - da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

LUZ, Angela Ancora da. **Manoel Santiago, Mestre impressionista**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios, 2015.

LYCEU DE ARTES E OFFICIOS. **Catálogo do 1º Salão da Primavera, realizado em 1923**. Rio de Janeiro: Lyceu de Artes e Offícios, 1923.

LYCEU DE ARTES E OFFICIOS. **Catálogo do III Salão da Primavera**. Inaugurado em maio de 1925. Rio de Janeiro: Lyceu de Artes e Offícios, 1925.

MALTA, Marize. Percursos na construção de novas iconografias brasileiras: do selvagem romântico às grafias marajoaras art déco. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: ANPUH, 2011. v. 1. p. 1-11.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. *In*: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 367-421.

MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. *In*: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2018. p. 37-40.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. *In*: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 131-214.

MARIO Linhares. **Para Todos**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 397, p. 44, 24 jul. 1926.

MARTINS, Brenda. **Olhar para o corpo**: um estudo do “Nu Feminino” de Baptista da Costa do Museu Mariano procópio e sua Relação com a Pintura do Entresséculos XIX e XX”. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – UFJF, Juiz de Fora, 2019.

MARTINS, Simone. A madona, Edvard Munch. **História das artes**, [S. l.], 7 mar. 2018. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-madona-edvard-munch/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

MATTOS, Adalberto. As nossas galerias de pintura. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano II, n. 8, p. 43-45, 48, abr. 1921c.

MATTOS, Adalberto. Atelier Antonino Mattos. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 33, p. 14-16, maio 1923.

MATTOS, Adalberto. De Bellas Artes. **Para Todos**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 381, p. 28, 3 abr. 1926.

MATTOS, Adalberto. O Salão de 1921. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 72, ago. 1921a.

MATTOS, Adalberto. O SALÃO de Bellas-Artes. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 61, p. 53-56, set. 1925b.

MATTOS, Adalberto. O Salão de Bellas Artes. **Revista Ilustração Brasileira**, ano I, n. 1, p. 22, set. 1920a.

MATTOS, Adalberto. O Salão de MCMXXIV. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano V, n. 48, p. 48-52, ago. 1924.

MATTOS, Adalberto. Os nossos artistas e os seus ateliers. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano II, n. 9, p. 9, maio 1921b.

MATTOS, Adalberto. Os nossos artistas e os seus 'ateliers': Corrêa Lima. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano III, n. 21, p. 14, 15, 13 maio 1922a.

MATTOS, Adalberto. Os nossos artistas e os seus 'ateliers': Benevenuto Berna. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano III, n. 20, p. 22, 21 abr. 1922b.

MATTOS, Adalberto. Mostras de Artes: Exposição Brasileira. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 40, nov. 1920b.

MATTOS, Adalberto. Um lar de artistas. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 60, p. 9 e 10, ago. 1925a.

MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas-Artes. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 18-20, nov. 1920c.

MAURÍCIO, Virgílio. O SALÃO de 1923. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XLVIII, n. 183, p. 3, 19 ago. 1923.

MEDEIROS, J. Bellas Artes: O salão dos artistas brasileiros. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 2050, p. 7, 25 ago. 1925.

MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A arte do fazer**: o artista Ruy Meira e as artes plásticas

no Pará dos anos 1940 a 1980. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, FGV, Rio de Janeiro, 2008.

MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm. Acesso em: 20 out. 2022.

MINISTÉRIO da Justiça. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 14686, p. 4, 4 jan. 1925.

MIYOSHI, Alexandre. **Moema é morta**. 2010. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP, Campinas, 2010.

MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli**: arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

M. S. VOLÚPIA... **A Maçã**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 370, p. 34, 9 mar. 1929.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MUSÉE CAMILLE CLAUDEL. La valse. Nogent-sur-Seine, 2010. Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.com/collections/la-valse>. Acesso em: 22 jul. 2023.

MUSÉE D'ART MODERNE DE PARIS. Collections en ligne: Portrait d'Aristide Maillol. Paris, 2023. Disponível em: https://www.mam.paris.fr/fr/collections-en-ligne#/artwork/180000000001686?filters=query%3AVuillard&page=1&layout=grid&sort=by_author¬e. Acesso em: 22 jul. 2023.

MUSÉE DES AUGUSTINS. Le Massage. Scène de hammam – tableau. Toulouse, 2023a. Disponível em: <https://www.augustins.org/fr/notice/ro-65-le-massage-scene-de-hammam-e84915c3-e81d-43ea-b43c-d573e61ea281>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MUSÉE DES AUGUSTINS. Coenus Flumen – tableau. Toulouse, 2023b. Disponível em: <https://www.augustins.org/fr/notice/2004-1-148-coenus-flumen-d971d206-0589-463c-825d-8361d006efe2>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MUSÉE D'ORSAY. Naissance de Vénus. Paris, 2023a. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/naissance-de-venus-98>. Acesso em: 20 nov. 2022.

MUSÉE D'ORSAY. Le Déjeuner sur l'herbe. Paris, 2022a. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MUSÉE D'ORSAY. Olympia. Paris, 2022b. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MUSÉE D'ORSAY. Rolla. Paris, 2023b. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/rolla-80034>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MUSÉE D'ORSAY. La Méridienne. Paris, 2023c. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-meridienne-80034>.

orsay.fr/fr/oeuvres/la-meridienne-750. Acesso em: 10 jan. 2023.

MUSÉE D'ORSAY. La Fortune. Paris, 2023d. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-fortune-9156>. Acesso em: 20 jul. 2023.

MUSÉE D'ORSAY. Isis. Paris, 2023e. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/isis-15375>. Acesso em: 20 jul. 2023.

MUSÉE DU LOUVRE. Collections: Hyacinthe. Paris, 2023a. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010091182>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MUSÉE DU LOUVRE. Collections: Le 28 juillet 1830. La Liberté guidant le peuple. Paris, 2023b. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065872>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MUSÉE DU LOUVRE. Collections: Un bain au sérail. Paris, 2023c. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065990>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MUSEE NATIONAL JEAN-JACQUES HENNER. L'atelier : La fabrique de l'oeuvre, focus: La Vérité. Paris, 2023. Disponível em: <https://musee-henner.fr/collection/objet/la-verite>. Acesso em: 15 jan. 2023.

MUSÉE UNTERLINDEN. Collection: Jeune baigneur endormi. Colmar, 2023. Disponível em: <https://webmuseo.com/ws/musee-unterlinden/app/collection/record/441?expo=6&index=7&lang=en>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MUSEO DEL PRADO. Colección: Desnudo en la playa de Portici. Madrid, 2022. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/desnudo-en-la-playa-de-portici/33ac763d-c95d-43a9-bd98-70ee23e46911>. Acesso em: 20 nov. 2022.

MUSEO DEL PRADO. Colección: Un estudio. Madrid, 2016. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/un-estudio/41c1cda6-0ba9-45ea-8704-c71a6936360f>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MUSEO DEL PRADO. Colección: La siesta. Madrid, 2017. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-siesta/df790924-457a-4bd9-895f-dbef9d6f7366>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Colección: Naturaleza en silencio. Buenos Aires, 2022. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1647/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CUBA. Guillermo Collazo, La siesta. Havana, 2017. Disponível em: <https://www.bellasartes.co.cu/obra/guillermo-collazo-la-siesta>. Acesso em: 20 jul. 2023.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Collection: Desnudo (nude). Madrid, 2022. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/desnudo-nude-27>. Acesso em: 10 dez. 2022.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Coleção online: Limpando os metais. Juiz de Fora, 2022a. Disponível em: <https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10696#ad-image-0>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Coleção online: Trianon. Juiz de Fora, 2022b. Disponível em: <https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=11131#ad-image-0>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Coleção online: A noite. Juiz de Fora, 2022c. Disponível em: <https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10909#ad-image-0>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Exposição Rodolpho Amoêdo** - Comemorativa do Centenário do seu Nascimento. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1957. Disponível em: <https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/catalogodeexposicao/catexpo2/1957-Exposio-Rodolpho-Amodo.pdf>. Acesso em: 20 out. 2022.

NA INTIMIDADE dos nossos artistas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 2373, p. 17, 5 set. 1926a.

NA INTIMIDADE dos nossos artistas: Uma hora amável na residência de Manoel e d. Haydéa Santiago. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 2427, p. 17, 7 nov. 1926b.

NASCIMENTO, Ana Paula. **Espaços e a representação de uma nova cidade**: São Paulo (1895-1929). 2009. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2009.

NATIONAL GALLERY OF ART. Standing Woman, c. 1903. Washington, 2015. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.195149.html>. Acesso em: 15 jan. 2023.

NATIONAL MUSEUM DENMARK. Albert Eckhout: Bananas and Guavas. Copenhagen, 2004. Disponível em: <https://samlinger.natmus.dk/es/asset/25571>. Acesso em: 15 jan. 2023.

NATIONAL MUSEUM DENMARK. Albert Eckhout: Fruits. Copenhagen, 2005. Disponível em: <https://samlinger.natmus.dk/es/asset/105970>. Acesso em: 15 jan. 2023.

NOCHLIN, Linda. The Imaginary Orient. *In*: NOCHLIN, Linda. **The Politics of Vision**: essays on Nineteenth-Century Art and Society. New York: Harper Rox, 1989. p. 33-59.

NOVA orientação da pintura brasileira. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, ano II, n. 7, p. 224, jul. 1926.

NOVELLI DURO, Fabriccio M. **Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884**: Pintura Histórica, Religiosa e Orientalismo. 2018. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - UNIFESP, Guarulhos, 2018.

OLIVEIRA, Altamir de. **Manoel Santiago**. Apresentação de Pietro M. Bardi. Rio de Janeiro: Colorama/Samurai, 1975.

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 Cultura e Identidades Brasileiras) - IEB-USP, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Gabriela Rodrigues Pessoa de. Um artista interdito: narrativas de desejo e exclusão acerca de Virgílio Maurício. *In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 38., 2018, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2018. p. 516-529. Tema: Arte e Erotismo - prazer e transgressão na história da arte.

OLIVEIRA, Maria da Glória de. Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 429-446, maio/ago. 2017.

O PINTOR Hernani Irajá e uma decisão do jury da Escola Nacional de Bellas Artes. **Correio Paulistano**, São Paulo, n. 22649, p. 1, 12 ago. 1926.

O PROFESSOR Amoedo. **Para Todos**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 349, p. 20, 22 ago. 1925.

O ROMANCE, de Haydêa Santiago. **Para Todos**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 413, p. 37, nov. 1926.

O 2º SALÃO da Primavera. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 9017, p. 2, 16 nov. 1923.

O 2º SALÃO de Primavera. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XXXIV, n. 23, p. 6, 26 jan. 1924.

O SALÃO. **Fon Fon**: Semanario Alegre, Politico, Critico e Esfuziante, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 33, p. 48, 15 ago. 1925.

O SALÃO da Primavera. **Fon Fon**: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 9, p. 40, 3 mar. 1923.

O "SALÃO" de 1924: a paisagem e o retrato são os gêneros predilectos dos nossos pintores. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 9284, p. 3, 19 ago. 1924.

O SALÃO de 1925. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9368, p. 2, 12 ago. 1925a.

O SALÃO de 1925. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 35, p. 22, 22 ago. 1925b.

O SALÃO de 1926. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 36, p. 22, 28 ago. 1926b.

O SALÃO de Bellas Artes de 1925. **Beira-Mar**: Copacabana, Ipanema, Leme, Rio de Janeiro, ano. IV, n. 68, p. 1, 20 set. 1925c.

O SALÃO de Bellas Artes de 1927. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 1300, p. 25, 13 ago. 1927.

O SALÃO dos novos. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano II, n. 146, p. 3, 17 jun. 1926a.

O "SALON" official de 1925. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 14908, p. 2, 14 ago. 1925.

OS ARTISTAS da Exposição de Bellas Artes protestaram. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9370, p. 2, 14 ago. 1925.

OS JOVENS Artistas Brasileiros. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano I, n. 175, p. 9, 20 jul. 1924.

OS JUÍZES de Israel. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 4618, p. 2, 15 ago. 1925.

PACHECO, Armando. O pintor Manoel Santiago. **Beira-Mar**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 704, p. 5-6, 19 abr. 1941.

PARA Todos. **Para Todos**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 367, p. 1, 26 dez. 1925. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124451&pesq=Exposi%C3%A7%C3%A3o%20Geral%20de%20Bellas%20Artes&pasta=ano%20192&pagfis=16420>. Acesso em: 10 maio 2023.

PARKER BRIENEN, Rebecca. **Albert Eckhout: Visões do Paraíso Selvagem**. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2010.

P. B. "O GLOBO" na Artes. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 8, 19 jul. 1926.

PEDRO BRUNO. Galeria. [S. l.], 2023. Disponível em:

<https://pintorpedrobruno.com/galeria/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O Axé nas Roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá**. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – PUC-SP, São Paulo, 2017.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad, 2016. v. 1.

PEREIRA, Sonia Gomes. O Nu e a Questão do Erotismo na Arte Brasileira do Século XIX. *In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 38., 2019, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte, v. 1, 2018. p. 1100-1109. Tema: Arte e Erotismo - prazer e transgressão na História da Arte.

PERUGINO, Cesare Ripa. **Iconologia**. Veneza: Presso Cristoforo Tomasini, 1645. Disponível em: <https://archive.org/details/iconologia00ripa/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PESSANHA, José Américo Motta. Despir os Nus. *In: O DESEJO na Academia - 1847-1916*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1991. p. 43-52.

PETIT PALAIS / ROGER-VIOLLET. Les Demoiselles des bords de la Seine (été). Paris, 2016. Disponível em: <https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/les-demoiselles-des-bords-de-la-seine-ete>. Acesso em: 15 jan. 2023.

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. Collection: The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign). Philadelphia, 2007. Disponível em: <https://philamuseum.org/collection/object/31965>. Acesso em: 15 jan. 2023.

PIMENTEL, Ivone. O Salão de Bellas Artes. **A Rua**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 274, 27 ago. 1927, p. 2.

PINHEIRO, Luciana. **As Cores da Alma**: a Vida de Hilma af Klint. São Paulo: Ground: Oka, 2019.

PINTO, Roquette. A Exposição Geral de Bellas Artes. **Diário Nacional**: A Democracia em Marcha, São Paulo, ano I, n. 61, p. 3, 22 set. 1927.

PITTA, Fernanda. Estudo de Mulher, de Rodolfo Amoedo: pose, posse, pintura. *In*: CHILLÓN, Alberto Martín; CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; VALLE, Arthur; PITTA, Fernanda; JOÃO NETO, Maria; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (org.). **O artista em representação**: coleções de artistas. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2020. v. 1, p. 155-176.

POLLOCK, Griselda. Modernidade e os espaços da feminilidade. *In*: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011. p. 53-67.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PORCIUMCULA Moraes. **Diário de S. Luiz**, Maranhão, ano II, n. 86, p. 3, 13 abr. 1921.

PRAIA de Copacabana. **Revista Musical**, Rio de Janeiro, ano III, n. 41, p. 25, 15 abr. 1925.

PRIMEIRO peccado. **Jornal das Moças**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 274, p. 17, 16 set. 1920.

PROJETO ELISEU VISCONTI. Catálogo Raisonée: Gioventù. Rio de Janeiro, 2022a. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p327/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

PROJETO ELISEU VISCONTI. Catálogo Raisonée: Oréadas. Rio de Janeiro, 2022b. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p333/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

PROJETO ELISEU VISCONTI. Catálogo Raisonée: As duas irmãs ou No verão. Rio de Janeiro, 2022c. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p315/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

PROJETO ELISEU VISCONTI. Catálogo Raisonée: As maçãs. Rio de Janeiro, 2022d. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p105/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PROJETO ELISEU VISCONTI. Catálogo Raisonée: Sonho místico. Rio de Janeiro, 2022e. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p325/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PROJETO ELISEU VISCONTI. Catálogo Raisonée: Maternidade. Rio de Janeiro, 2022f. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p415/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PROJETO ELISEU VISCONTI. Catálogo Raisonée: Nu deitado. Rio de Janeiro, 2022g. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p314/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PROJETO ELISEU VISCONTI. Catálogo Raisonée: Baiana. Rio de Janeiro, 2022h. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p554/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PROJETO ELISEU VISCONTI. Catálogo Raisonée: Vitória de Samotrácia. Rio de Janeiro, 2022i. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p987/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PROJETO ELISEU VISCONTI. Catálogo Raisonée: Cura de sol. Rio de Janeiro, 2022j. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p147/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PROJETO PORTINARI. Retrato de Manoel Santiago. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2828>. Acesso em: 20 jun. 2023.

QUEIROZ, Monique da Silva de. As técnicas de pintura das Academias Francesa e Brasileira no século XIX: O caso do Museu D. João VI. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pintura_tecnicas.htm. Acesso em: 10 jan. 2023.

RAPETTI, Rodolphe. **Le Symbolisme**. Paris: Fammation, 2016.

REUNIU-SE o Conselho Superior de Belas Artes. **O Brasil**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1199, p. 2, 21 ago. 1925.

REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RIBEIRO, Fléxa. Bellas-Artes: ‘Vernissage’ do Salão Nacional. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XL, n. 14541, p. 5, 12 ago. 1924.

RIBEIRO, Fléxa. A Arte e a Moral. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 14915, p. 3, 21 ago. 1925.

RIBEIRO, Fléxa. O Prêmio de Viagem: No "salão" de 1927. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XLIII, n. 15643, p. 3, 19 ago. 1927.

RIO, João do. **As religiões no Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

RODRIGUES, Laíza de Oliveira. Um jogo de olhares: Sesta Tropical no atelier de Haydéa Lopes e Manoel Santiago. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 15, p. 581-594, 2022a. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4667>. Acesso em: 6 set. 2022.

RODRIGUES, Laíza de Oliveira. O frescor primaveril adentra os Salões: impressões da crítica de arte sobre o Salão da Primavera e as Exposições Gerais. *In*: ZAPATA, Ana Bonelli; MANTOVANI, Larisa; VILLANUEVA, Aldana (org.). **V Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes**. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes - CAIA, 2022b. p. 80-87. 1 v.

ROSA, Márcia V. T. Painéis decorativos executados por Rodolpho Amoêdo (1875-1941): algumas considerações. *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, SP: UNICAMP/IFCH, 2005. p. 512-518. v. 2.

RUBENS, Carlos. Impressões do Salão. **America Brasileira**: Resenha da actividade Nacional, Rio de Janeiro, ano II, n. 21, p. 17, set. 1923.

RUBENS, Carlos. **Pequena História das Artes Plásticas no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

SÁ, Ivan Coelho de. **Academia de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira**: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e a sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX. 2004. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Artes Visuais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

SÁ, Ivan Coelho de. O Processo de “Desacademização” através dos Estudos de Modelo Vivo na Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ivan.htm. Acesso em: 10 jan. 2023.

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 jun. 1929.

SALÃO da Primavera. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano. XXIV, n. 6, p. 28, 3 fev. 1923.

SALÃO dos novos. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano II, n. 149, p. 5, 20 jun. 1926a.

SALÃO dos novos. **Beira-Mar**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 92, p. 1, 19 set. 1926b.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. *In*: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 289-365.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2018.

SANTIAGO, Manoel. **Lendas Amazônicas**. Manaus: Sergio Cardoso, 1967.

SANTIAGO, Manoel. A Arte e o Artista. **O Teosofista**: Sociedade Teosófica no Brasil, ano XXIII, n. 2, p. 81-83, 1934. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

SCHAPIRO, Meyer. As maçãs de Cézanne: Um Ensaio sobre o Significado da Natureza-Morta (1968). *In*: SCHAPIRO, Meyer. **A Arte Moderna**: Séculos XIX e XX. São Paulo: Edusp, 2010. p. 33-77.

SCHULMAN, Michel. Frédéric Bazille (1841-1870) – The digital catalogue raisonné: Young male nude lying. Paris, 2022. Disponível em: <https://www.bazille-catalogue.com/young-male-nude-lying-56.html>. Acesso em: 10 dez. 2022.

SELVA, Cláudio. A Exposição de Bellas-Artes deste anno. **Jornal de Theatro & Sport**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 514, p. 10, 13 set. 1924.

SENNÁ, Terra de. Bellas Artes: Manoel Santiago. **D. Quixote**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 326, p. 4, 16 nov. 1921.

SENNÁ, Terra de. Bellas Artes: Salão de 1922. **D. Quixote**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 291, p. 17, 6 dez. 1922.

SENNÁ, Terra. Bellas Artes. **D. Quixote**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 394, p. 18, 26 nov. 1924.

SENNÁ, Terra. Bellas Artes. **D. Quixote**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 417, p. 18, 6 maio 1925a.

SENNÁ, Terra de. Bellas Artes. **D. Quixote**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 420, p. 42, 27 maio 1925b.

SENNÁ, Terra de. Bellas Artes: O Salão oficial. **D. Quixote**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 432, p. 18, 19 ago. 1925c.

SERAPHIM, Mirian N. **Eros adolescente**: No verão de Eliseu Visconti. Campinas: Autores Associados, 2008.

SERAPHIM, Mirian N. No verão de Eliseu d'Angelo Visconti. *In*: COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 22., 2003, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: PUCRS Virtual, 2002. p. 2-16.

SILVA, Caroline Fernandes. **O moderno em aberto**: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feito. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, UFF, Niterói, 2009.

SILVA, Eliane Pinheiro da. **A construção do visível**: Alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2017.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. A formação do escultor Rodolfo Bernardelli na Itália (1877-1885): uma análise de sua trajetória a partir de fontes primárias. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, n. 6, p. 123-136, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15735>. Acesso em: 22 nov. 2022.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. Esculturas e desenhos de Rodolfo Bernardelli: a liberdade do erotismo. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., Florianópolis, 2018, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte, v. 1, 2018. p. 1023-1028. Tema: Arte e Erotismo: prazer e transgressão na história da arte.

SILVA, M. Nogueira da. Sobre o Dicionário de "Pseudonyms" de Tancredo Paiva. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 10504, p. 16, 31 mar. 1929.

SILVA, Mario da. Bellas- Artes: O salão de 1924. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 1739, p. 3, 30 ago. 1924.

SILVA, Paula Nathaiane de Jesus da. **A noite no Museu Mariano Procópio**: uma pintura alegórica de Oscar Pereira da Silva. 2020. Dissertação (Mestrado em História) - UFJF, Juiz de Fora, 2020.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Prefácio. *In*: LODY, Raul. **Jóias de axé**: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 9-11.

SILVA NETO, João Augusto da. Manoel Santiago vai a Paris: Centro-Periferia na Pintura de um Artista Amazonense (déc. 1920). **Faces da História**, Assis, 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 em História) – Faculdade de História Social, UFPA, Pará, 2014.

SILVA NETO, João Augusto da. O curupira e a ninfa selvagem: pintura e identidade amazônica dos anos 20. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 8., 2012, Campinas. **Atas [...]**. Campinas: UNICAMP/CHAA/IFCH, 2012. p. 267-276. Tema: História da Arte e Curadoria.

SILVA NETO, João Augusto da. O mundo das quimeras amazônicas: a vênus indígena e a ninfa selvagem de Manoel Santiago, 1925-1929. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais eletrônicos [...]**. Natal: ANPUH, 2013. p. 1-11. Tema: Conhecimento histórico e diálogo social.

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. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/ms_lendas.htm. Acesso em: 20 jul. 2022.

SOCIÉTÉ PAUL CEZANNE. The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cezanne: An Online Catalogue Raisonné. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=763>. Acesso em: 20 jul. 2022.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS. **Catalogue illustré du Salon 1907**. Paris: Librairie d'Art, Ludovic Baschet, 1899. Disponível em: <https://archive.org/details/catalogueillust1907soci/page/88/mode/2up>. Acesso em: 20 jul. 2023.

SOUZA, Lincoln de. Os desenhos de Cornélio Penna. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano II, n. 24, p. 4, 24 jan. 1926.

SOUZA, Silvia de. **Centenário Manoel Santiago**. São Paulo: Cromosete Gráfica e Editora. 1987.

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN. Amor als Sieger. Berlin, 2023. Disponível em:

https://recherche.smb.museum/detail/862322/amor-als-sieger?language=de&question=Caravaggio&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=0. Acesso em: 10 jan. 2023.

STAIR SAINTY. La Maja Marquesa, 1915. London, 2023. Disponível em: <https://www.stairsainty.com/artwork/la-maja-marquesa-1915-263/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

STAIR SAINTY. Pasi3n. London, 2012. Disponível em: <https://www.stairsainty.com/artwork/pasion-passion-271/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

TALMA, Jo3o de. Sal3o da Primavera. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 1439, p. 6, 3 nov. 1922.

TALMA, Jo3o de. Renova3o Artística. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 1477, p. 6, 5 jan. 1923.

TATE GALLERY. Arts and artists: Holyday. Londres, 2022. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tissot-holyday-n04413>. Acesso em: 10 dez. 2022.

TEIXEIRA, Oswaldo. Um Místico. *In*: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Lucilio de Albuquerque**: Exposi3o Retrospectiva. Rio de Janeiro: Minist3rio da Educa3o e Sa3de. 1940. p. 13-14. Disponível em: http://obrasraras.eba.ufjf.br/images/catalogodeexposicao/1940_Lucilio-de-Albuquerque_Exposio-Retrospectiva1_compressed.pdf. Acesso em: 10 mar. 2023.

THE CLEVELAND MUSEUM OF ART. Rest. Ohio, 2022. Disponível em: <https://www.clevelandart.org/art/1915.722>. Acesso em: 10 dez. 2022.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. The Collection: The Death of Bara. Nova Iorque, 2016. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656445>. Acesso em: 20 jun. 2023.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. The Collection: The Siesta. Nova Iorque, 2002. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436449>. Acesso em: 20 jun. 2023.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. The Collection: Mother and Child (The Oval Mirror). Nova Iorque, 1929. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10401>. Acesso em: 20 jun. 2023.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. The Collection: Group with Parasols. Nova Iorque, 2023. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/21438>. Acesso em: 20 jun. 2023.

THE WALTERS ART MUSEUM. Online Collection: Odalisque. Baltimore, 2023. Disponível em: <https://art.thewalters.org/detail/18275/odalisque-with-slave/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

TIRANA. Int3rprete: Alceu Valen3a. Compositores: A. Valen3a e V. Barreto. *In*: CINCO sentidos. Int3rprete: Alceu Valen3a. [S. l.]: Ariola Records, 1981. 1 LP, faixa 7. (3:36 min).

TREPAÇÕES: Praia de Icaraí. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 13, p. 40, 28 mar. 1925.

UM CASAL de artistas. **Para Todos**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 348, p. 26, 15 ago. 1925.

"UM JARDIM irregular, mas nobre": o 3º salão da Primavera inaugura-se, amanhã. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 4825, p. 1, abr. 1925.

UMA PENCA de nomeações vindas do Rio Negro. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 3284, p. 7, 29 jan. 1921.

VALLE, Arthur. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930)**: Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. 2007. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Faculdade de Artes Visuais - UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

VALLE, Arthur. Os 'Malhoas' da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. *In*: JOÃO NETO, Maria; MALTA, Marize (Org.). **Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX**. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto, 1816-1836: Ensino, Artistas, Mecenias e Coleções. Casal de Cambra/Portugal: Caleidoscópico, 2016. p. 209-224.

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. 2006a. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm. Acesso em: 20 jul. 2022.

VALLE, Arthur. Ver e ser visto nas Exposições Gerais de Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/av_veregba.htm. Acesso em: 20 jul. 2022.

VALLE, Arthur. Corrêa Lima. **19&20**, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_cl.htm. Acesso em: 10 jan. 2023.

VALLE, Arthur. Helios Seelinger, um pintor “salteado”. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, maio 2006b. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_hs.htm. Acesso em: 10 jan. 2023.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: Turunas e Quixotes. Petrópolis: KBR, 2015.

VIEIRA, Samuel Mendes. Dois nus e duas idades: acerca de duas obras de Belmiro de Almeida e suas relações com a nudez feminina. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 38., Florianópolis, 2018. **Anais [...]**. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte, v. 1, 2018. p. 1077-1085. Tema: Arte e Erotismo: prazer e transgressão na história da arte.

WAGNER, Christoph. Les avant-gardes et les dispositifs de l'ésotérisme. *In*: PIJAUDIER-CABOT, Joëlle. **L'Europe des esprits, ou la fascination de l'occulte, 1750-1950**. Strasbourg: Éditions des musées de Strasbourg, 2011. p. 253-271.

WEISZ, Suely de Godoy. Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/rb_sgw.htm. Acesso em: 10 jan. 2023.

WIKIART. Primavera. [S. l.], 10 abr. 2017. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/georgina-de-albuquerque/primavera-1926>. Acesso em: 22 nov. 2022.

WIKIMEDIA COMMONS. Jean-Baptiste Marie Pierre - Leda e o Cisne. [S. l.], 12 fev. 2021. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Marie_Pierre_-_Leda_e_o_Cisne.jpg. Acesso em: 10 jan. 2023.

WIKIMEDIA COMMONS. Rodolfo Amoedo - Dança romana. [S. l.], 18 out. 2020. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo_Amoedo_-_Dan%C3%A7a_romana.jpg. Acesso em: 10 jan. 2023.

WIKIMEDIA COMMONS. Rodolfo Amoedo - Dança grega. [S. l.], 19 maio 2011a. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rodolfo_Amoedo_-_Dan%C3%A7a_grega.jpg. Acesso em: 10 jan. 2023.

WIKIMEDIA COMMONS. Rodolfo Amoedo – Dança egípcia. [S. l.], 19 maio 2011b. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo_Amoedo_-_Dan%C3%A7a_eg%C3%ADpcia.jpg. Acesso em: 10 jan. 2023.

WIKIMEDIA COMMONS. Rodolfo Amoedo – Dança judia. [S. l.], 19 maio 2011c. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rodolfo_Amoedo_-_Dan%C3%A7a_judia.jpg. Acesso em: 10 jan. 2023.

WIKIMEDIA COMMONS. Joaquin Sorolla y Bastida - La siesta en el jardin. [S. l.], 29 mar. 2012. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joaquin_Sorolla_y_Bastida_-_La_siesta_en_el_jardin.jpg. Acesso em: 04 abr. 2023.

WIKIMEDIA COMMONS. Henri Manguin: La Sieste. [S. l.], 1911. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Manguin,_1905,_La_Sieste_\(Le_repos,_Jeanne\),_oil_on_canvas,_88.9_x_116.84_cm,_Villa_Flora,_Winterthur.jpg#/media/File:Henri_Manguin,_1905,_La_Sieste_\(Le_repos,_Jeanne\),_oil_on_canvas,_88.9_x_116.84_cm,_Villa_Flora,_Winterthur.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Manguin,_1905,_La_Sieste_(Le_repos,_Jeanne),_oil_on_canvas,_88.9_x_116.84_cm,_Villa_Flora,_Winterthur.jpg#/media/File:Henri_Manguin,_1905,_La_Sieste_(Le_repos,_Jeanne),_oil_on_canvas,_88.9_x_116.84_cm,_Villa_Flora,_Winterthur.jpg). Acesso em: 20 jul. 2023.

WIKIMEDIA COMMONS. Aman-Jean: Portrait de Mademoiselle V. G. [S. l.], 2009. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aman-Jean_Portrait_de_Mademoiselle_V_G.jpg. Acesso em: 10 jul. 2023.

WIKIMEDIA COMMONS. Virgílio Maurício - L'heure du Gouter, 1914. [S. l.], 2022. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virg%C3%ADlio_Maur%C3%ADcio_-_L%27heure_du_Gouter,_1914.jpg?uselang=pt#Licenciamento. Acesso em: 10 jul. 2023.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 49-130.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. **Ritos de Magia e Sobrevivência: Sociabilidades e práticas mágico-religiosas no Brasil (1890/1940)**. 1997. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1997.

WT Leilões. Catálogo de peças: lote 21. São Paulo, 17 ago. 2017. Disponível em: <https://www.wtleiloes.com.br/peca.asp?Id=3029942>. Acesso em: 20 jul. 2023.

ZALDÍVAR, Ignacio Gutiérrez. **El impresionismo y el arte de los argentinos**. Buenos Aires: Zurbarán Ediciones, 1998. Disponível em: https://issuu.com/elubo/docs/impresionismo_edicion_laboratorios_. Acesso em: 22 nov. 2022.

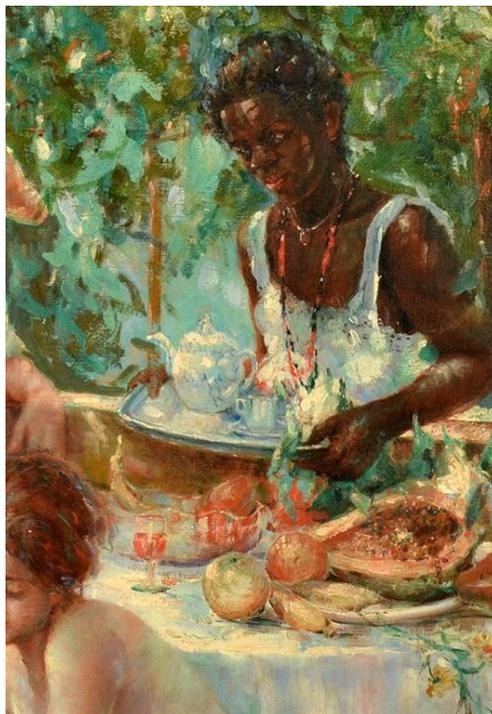
APÊNDICE A – Caderno de imagens

Figura ci-01 - *Sous la tonnelle au moulin de la Galette* (1875), de Auguste Renoir.



Fonte: Gruitrooy (2009, p. 45).

Figura ci-02 - *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe empregada doméstica), de Manoel Santiago.



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018).

Figura ci-03 - *Natureza-morta com bananas e goiabas* (1640), de Albert Eckhout



Fonte: National Museum Denmark (2004).

Figura ci-04 - *Natureza-morta com melancia, abacaxi e outras frutas* (1640), de Albert Eckhout



Fonte: National Museum Denmark (2005).

Figura ci-05 - *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe figura de chapéu), de Manoel Santiago.



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018)

Figura ci-06 – *Mulheres*, de Georgina de Albuquerque



Fonte: Casa de Leilão James Lisboa (2016).

Figura ci-07 - *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe diagonal), de Manoel Santiago.



Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018)

Figura ci-08 – Esquerda: *La Naissance de Vénus* (1863) (detalhe figura), de Alexandre Cabanel; Direita: *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe figura), de Manoel Santiago.



Fonte: Musée d'Orsay (2023a); Casa de leilão Roberto Haddad (2018)

Figura ci-09 - *Les Demoiselles des bords de la Seine* (1857), de Gustav Courbet



Fonte: Petit Palais / Roger-Viollet (2016).

Figura ci-10 - *Pasión* (1931), de Beltran Masses



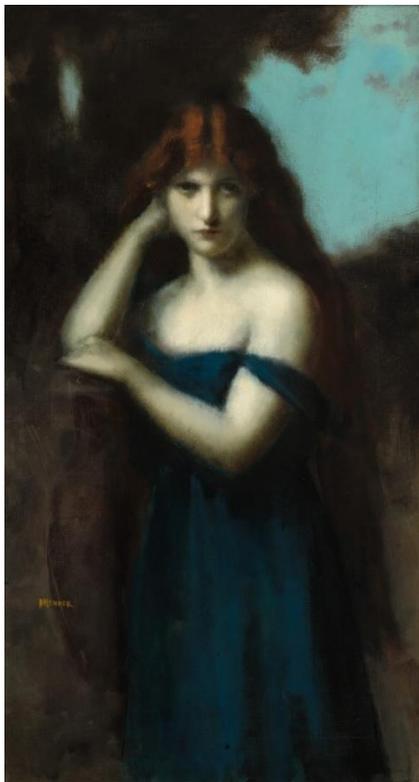
Fonte: Stair Sainty (2012).

Figura ci-11 - *L'Odalisque à l'esclave* (1839), de Jean Auguste Dominique Ingres



Fonte: The Walters Art Museum (2023).

Figura ci-12 - *Standing Woman* (1903),
de Jean-Jacques Henner



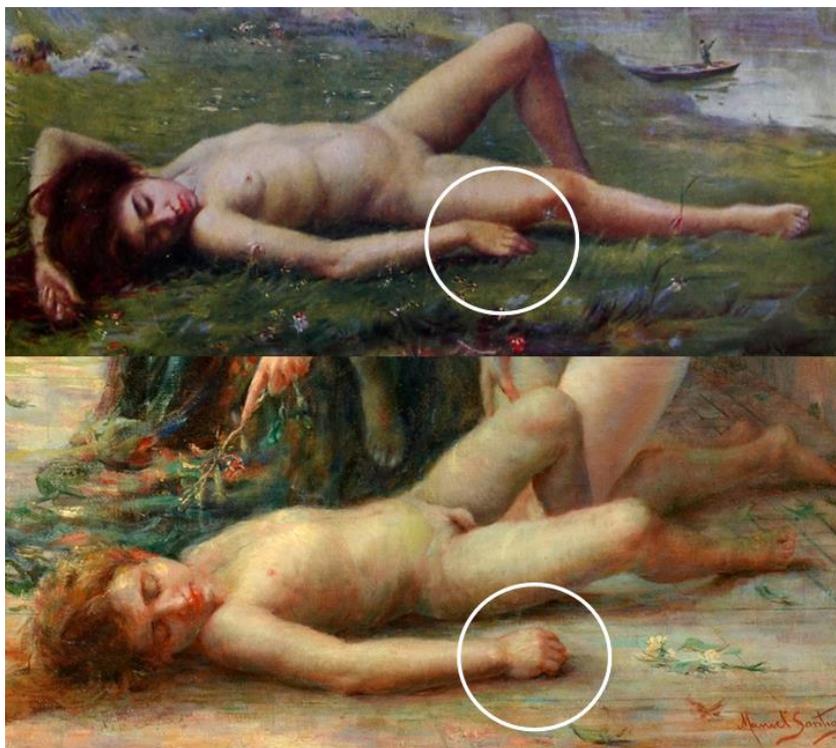
Fonte: National Gallery of Art (2015).

Figura ci-13 - *La Verité* (1899-1902), de Jean-
Jacques Henner



Fonte: Musée National Jean-Jacques Henner (2023).

Figura ci-14 - Superior: *Flor do Igarapé* (1925) (detalhe mão), de Manoel Santiago; Inferior: *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe mão), de Manoel Santiago.



Fonte: Silva Neto; Figueiredo (2012); Casa de leilão Roberto Haddad (2018)

Figura ci-15 – *Trianon* (1929) (detalhe), de Manoel Santiago.



Fonte: Museu Mariano Procópio (2022b).

Figura ci-16 - *Cócegas* (1904), de José Malhoa



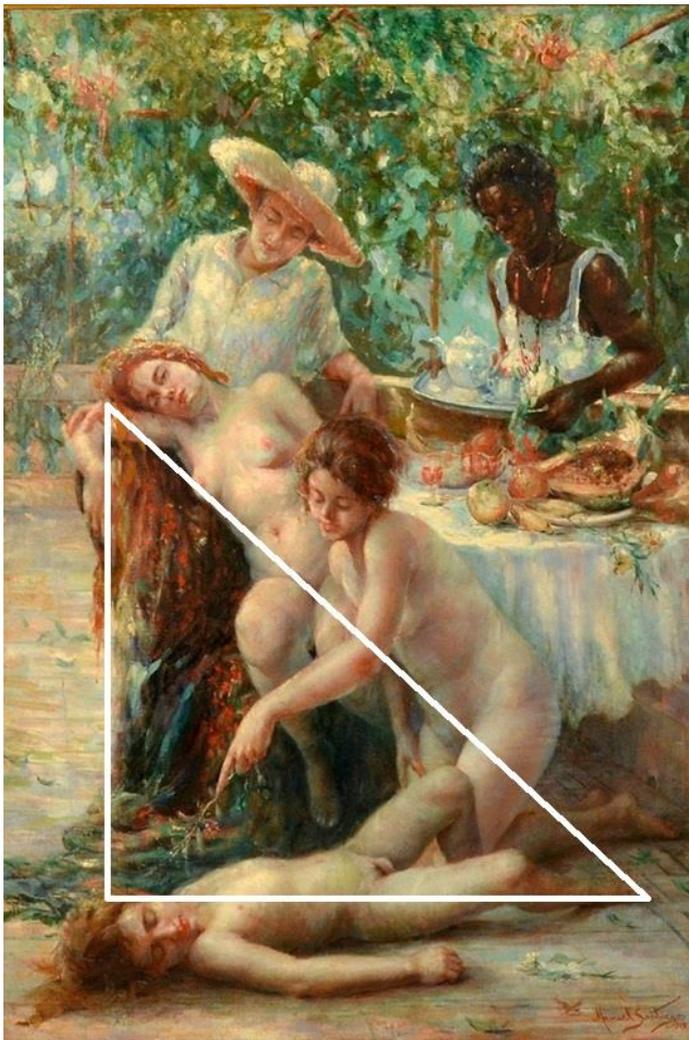
Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Rio de Janeiro – RJ (2020).

Figura ci-17 - *Idílio Campestre* (1893), de Belmiro de Almeida



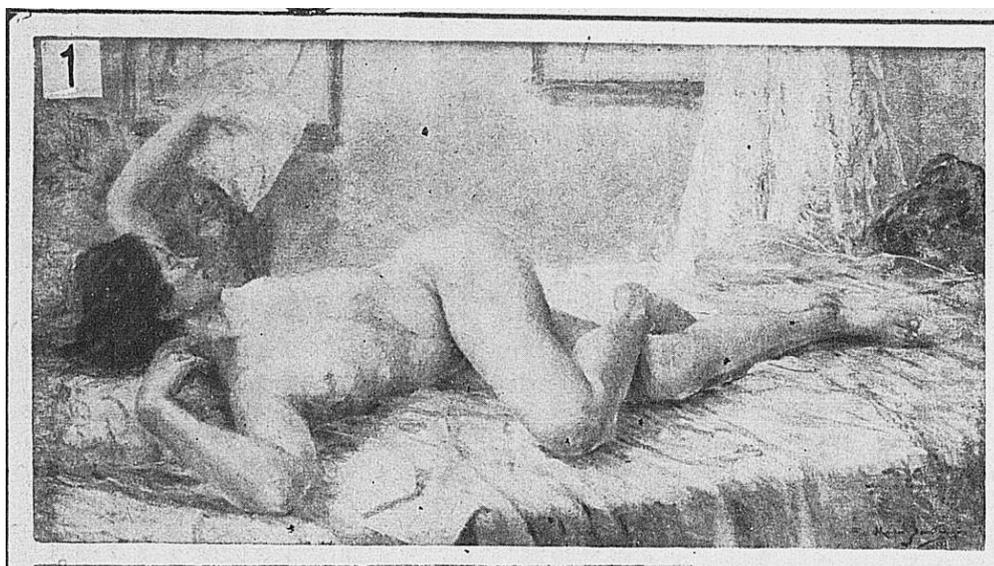
Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Rio de Janeiro – RJ (2020).

Figura ci-18 - *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe formação triangular), de Manoel Santiago



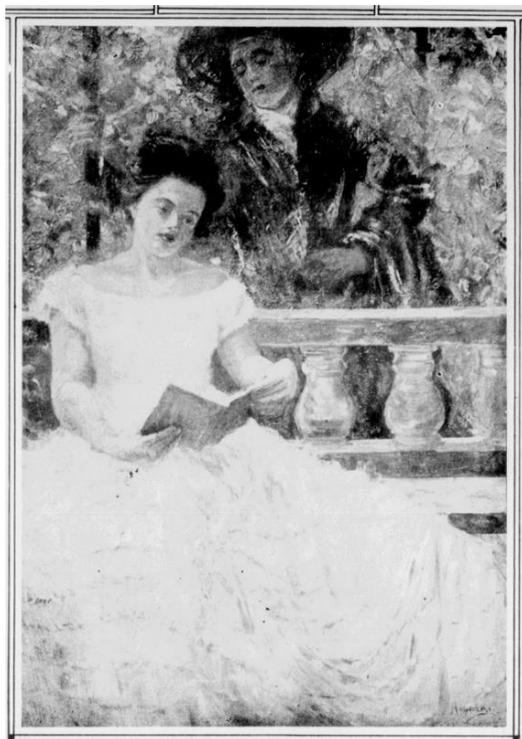
Fonte: Casa de leilão Roberto Haddad (2018)

Figura ci-19 - *A Carta* (1926), de Manoel Santiago



Fonte: O Salão... (1926b, p. 22).

Figura ci-20 - *Romance* (1926), de Haydée Lopes Santiago



Fonte: O Romance... (1926, p. 37).

Figura ci-21 - *Primavera em Flor* (1926), de Armando Vianna



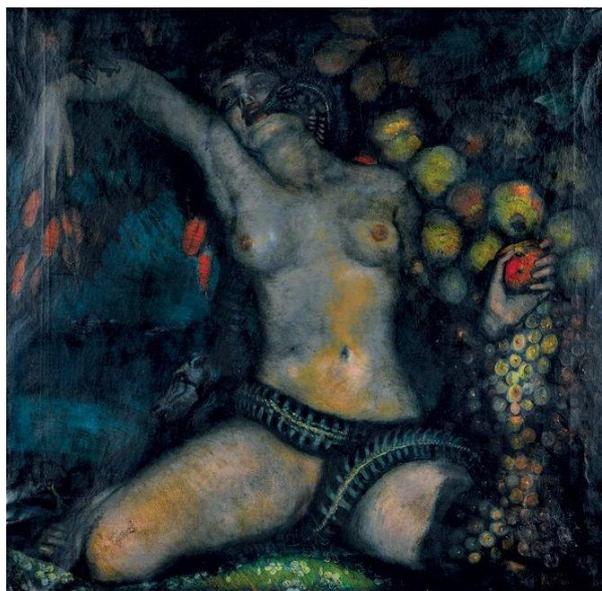
Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Rio de Janeiro – RJ (2020).

Figura ci-22 - *As maçãs* (1919), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti (2022d).

Figura ci-23 - *La nuit d'Eve* (1929), de Beltran Masses



Fonte: Archivo Federico Beltran Masses (2023).

Figura 24 - Pedro Weingärtner no seu atelier em Roma



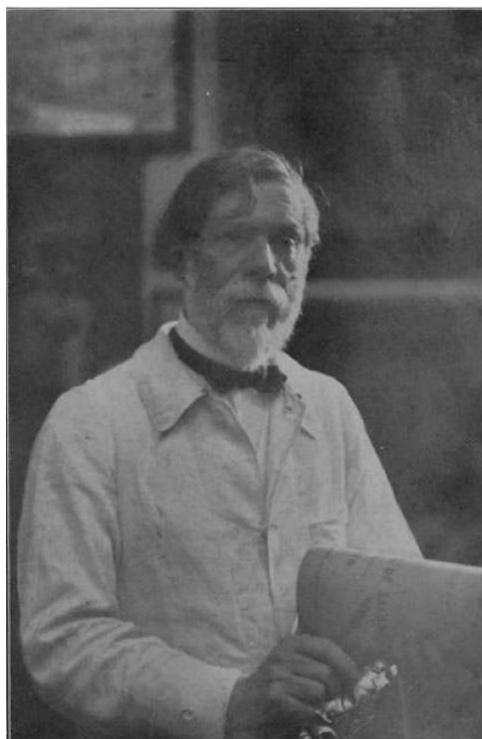
Fonte: Gomes (2017, p. 231).

Figura 25 - Antonio Parreiras, no seu ateliê, ao terminar o seu grande quadro de nu a *Flor Brasileira* (1913), de M. Nogueira da Silva



Fonte: Biblioteca Nacional (1913)

Figura ci-26 - Retrato de Eliseu Visconti



Fonte: Costa (1927, p. 76).

Figura ci-27 - *Autorretrato* (1938), de
Manoel Santiago



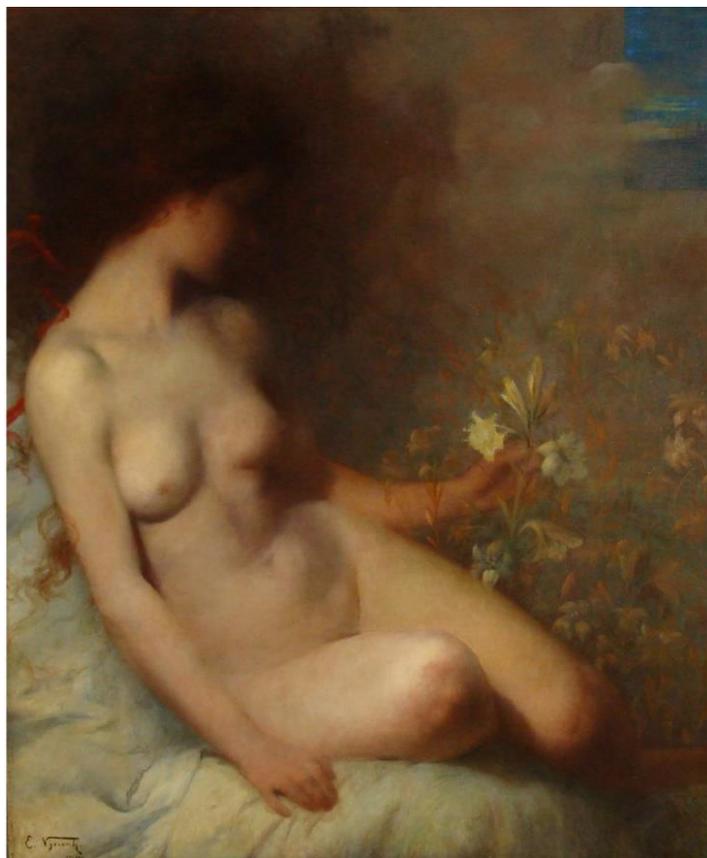
Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Rio de Janeiro – RJ (2020).

Figura ci-28 - *Retrato de Manoel Santiago*
(1923), de Cândido Portinari



Fonte: Projeto Portinari (2018)

Figura ci-29 - *Sonho místico* (1897), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti (2022e).

Figura ci-30 - Os pintores Haydêa e Manoel Santiago nas alvas areias de Icaraí (1925)



Fonte: Trepações... (1925, p. 40).

Figura ci-31 - *Un estudio* (1894), de Isidoro Garnelo Fillol



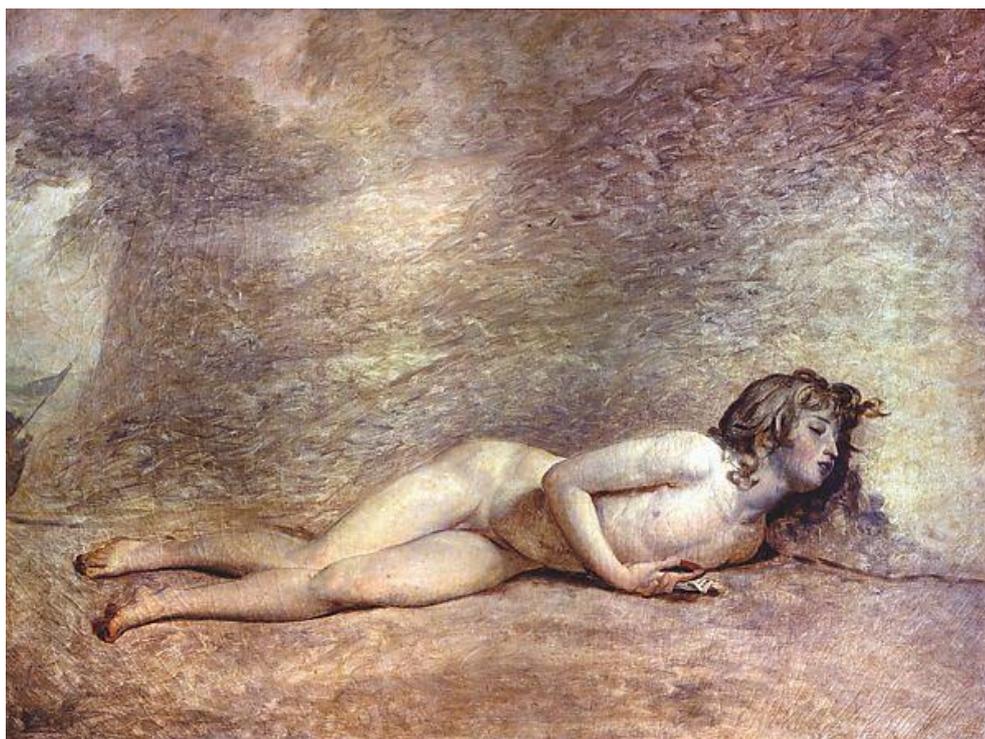
Fonte: Museo del Prado (2016).

Figura ci-32 - *No verão* ou *Menina com ventarola* (1893), de Eliseu Visconti



Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo, Rio de Janeiro – RJ (2020).

Figura ci-33 - *A morte de Bara* (1794), de Jacques-Louis David



Fonte: The Metropolitan Museum of Art (2016).

Figura ci-34 - *Jeune baigneur endormi* (1862) (detalhe), de Jean-Jacques Henner



Fonte: Musée Unterlinden (2023).

Figura ci-35 - *O Curupira* (1926), de Manoel Santiago



Fonte: Silva Neto; Figueiredo (2012).

Figura ci-36 - *La Sieste (Le repos, Jeanne, Le Rocking-Chair)* (1905), de Henri Manguin



Fonte: Wikimedia Commons (1911).

Figura ci-37 - *La Siesta*, de Guillermo Collazo



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (2017).

Figura ci-38 - *La siesta* (1908), de González Ibaseta Joaquín



Fonte: Museu do Prado (2017).

Figura ci-39 - *La siesta* (1939), de Antonio Gattorno



Fonte: Centro de História da Arte e Arqueologia (2015a).

Figura ci-40 - *The Siesta* (1892–94), de Paul Gauguin



Fonte: The Metropolitan Museum of Art (2002).

Figura ci-41 - *A Hora da Merenda* (1923), de Paes Leme



Fonte: Lyceu de Artes e Officios (1923, p. 93).

Figura ci-42 - *Mocidade em Flor* (Salão de 1924), de Haydée Santiago



Fonte: Linhares (1926, p. 27).

Figura ci-43 - *Dia de verão* (c. 1926), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Google Arts & Culture (2023i).

Figura ci-44 – Esquerda: *Dia de verão* (c. 1926) (detalhe), de Georgina de Albuquerque;
Direita: *Uma Sesta Tropical* (1925) (detalhe mãos), de Manoel Santiago



Fonte: Google Arts & Culture (2023i); Casa de leilão Roberto Haddad (2018).

Figura ci-45 - *Maternidade* (1906), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti (2022f).

Figura ci-46 - *A Mother's Love* (1911), de
Lovis Corinth



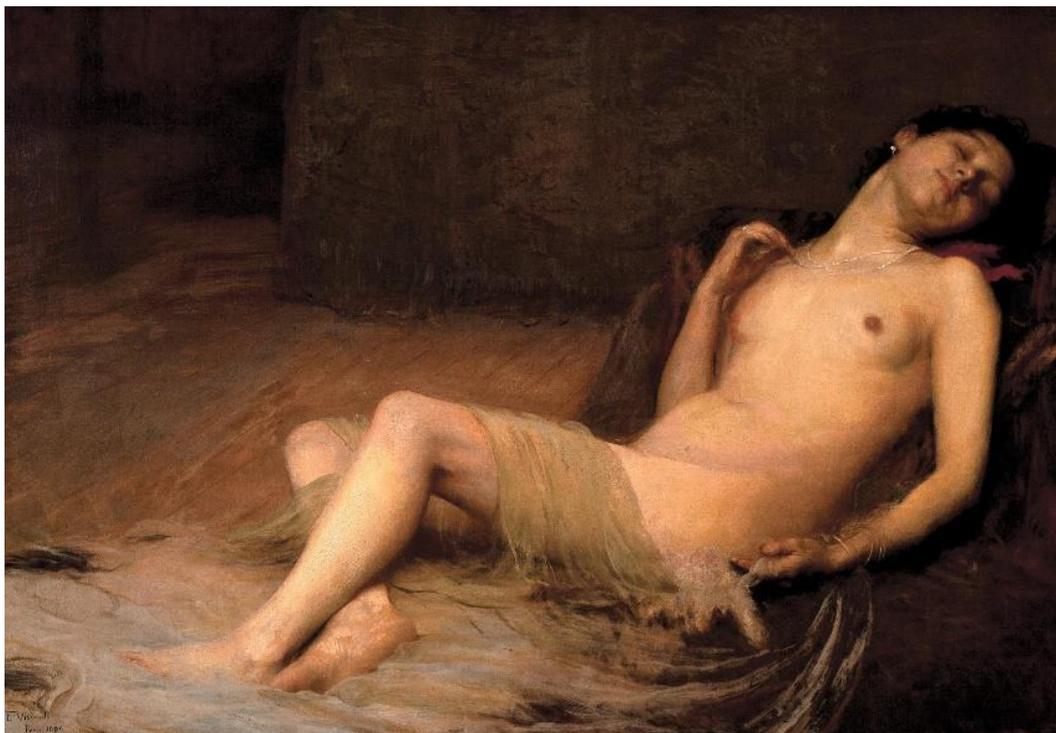
Fonte: Centro de História da Arte e Arqueologia (2015b).

Figura ci-47 - *Mother and Child ou The Oval Mirror* (c. 1899), de Mary Cassatt



Fonte: The Metropolitan Museum of Art (1929).

Figura ci-48 - *Nu deitado* (1896), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti (2022g).

Figura ci-49 - *Noturno de Chopin* (1925), de Manoel Santiago



Fonte: Linhares (1926, p. 13).

Figura ci-50 - *Engenho de mandioca* (1892), de Modesto Brocos



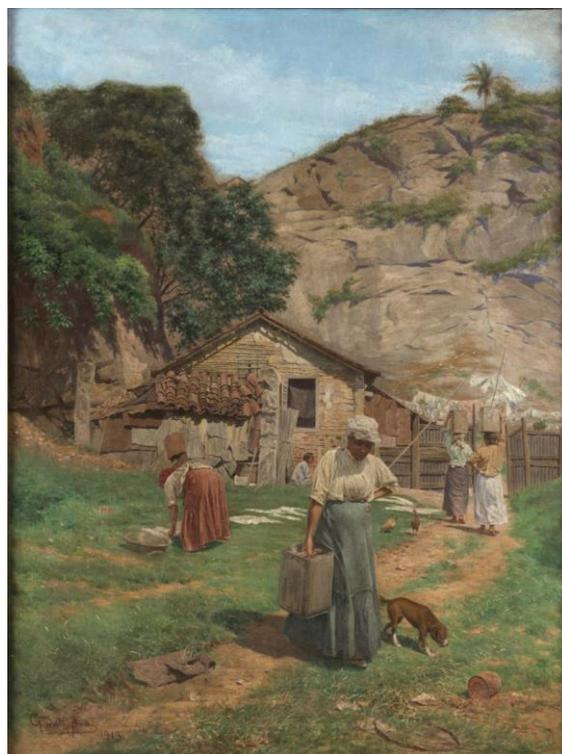
Fonte: Google Arts & Culture (2023j).

Figura ci-51 - *Mãe Negra* (1912), de Lucílio de Albuquerque



Fonte: Dume (2018).

Figura ci-52 - *Tarefa Pesada* (1913), de Gustavo Dall'Ara



Fonte: Google Arts & Culture (2023k).

Figura ci-53 - *A Mandinga*, de Modesto Brocos



Fonte: Enciclopédia... (2023a).

Figura ci-54 - *Pescador* (1924), de Oswaldo Teixeira



Fonte: Enciclopédia... (2023b).

Figura ci-55 - *Baiana* (1926), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti (2022h).

Figura ci-56 - *Tropical* (1917), de Anita Malfatti



Fonte: Enciclopédia... (2023c).

Figura ci-57 - *A Carioca* (segunda versão) (1882), de Pedro Américo



Fonte: Google Arts & Culture (2023I).

Figura ci-58 - *Psyche Waking the Sleeping Cupid*, de Pietro Bazzanti



Fonte: Catálogo... (2014).

Figura ci-59 - *At the Seaside* (1892), de Louis-Joseph-Raphaël Collin



Fonte: Fukuoka Art Museum (2023).

Figura ci-60 - *La Liberté guidant le peuple (28 juillet 1830)* (1830), de Eugène Delacroix



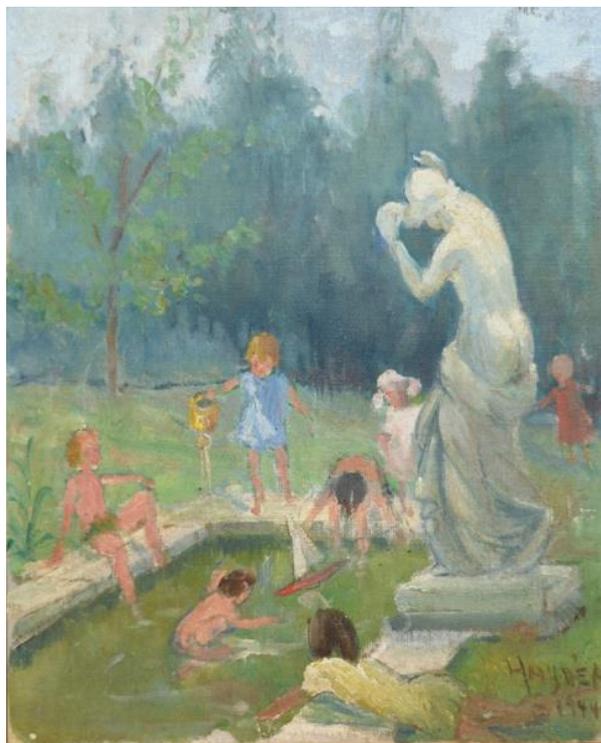
Fonte: Musée du Louvre (2023b).

Figura ci-61 - *Samothrace* (1919), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti (2022i).

Figura ci-62 - *Crianças brincando no Jardim* (1944), de Haydêa Lopes



Fonte: WT Leilões (2017).

Figura ci-63 - *Despertar de Ícaro* (1910), Lucílio de Albuquerque



Fonte: Grinberg (2008).

Figura ci-64 - *Criação Cós mica* (1920), de Manoel Santiago



Fonte: Luz (2015, p. 48).

Figura ci-65 - *O pensamento de Deus no infinito* (1920), de Manoel Santiago



Fonte: Luz (2015, p. 51).

Figura ci-66 - *Portrait de Mademoiselle V. G.* (1907), de Edmond Aman-Jean



Fonte: Wikimedia Commons (2009).

ANEXO A – Documentos MNBA

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 79: Pasta 02, Doc. 103.

A' Commissão Directora
da XXXII Exposição Geral de Bellas-Artes

O abaixo assignado, de nacionalidade Brasileira, natural do Estado do Amazonas, de _____ de idade, discipulo de _____
premiado com menção honrosa de segundo gráo em 1920 e menção honrosa de primeiro gráo em 1923.

e residente á rua das Sarangueiras nº 34 rot. B.M. 3961.
envia, para figurar na 32. Exposição Geral de Bellas-Artes, os seguintes trabalhos:

Titulos dos Trabalhos	Dimensões	Preço
312 "Uma festa tropical" (óleo)	180 x 136	8.000 + 000
313 "Nocturno de Chopin"	157 x 103	5.000 + 000
314 "Senhor doigarapé"	157 x 103	5.000 + 000
"Chacinha dos Senechiro"	0,40 x 0,53	500 + 000
315 "Villa Rica"	0,87 x 108	3.000 + 000
"Praia do Apoador"	1,17 x 0,92	3.000 + 000
"Praia do Apoador"	0,38 x 0,50	500 + 000
"Senhor Moaybéa"	0,46 x 0,50	700 + 000
316 "Nininha" (Carvão)	0,48 x 0,58	200 + 000
317 "Uma festa tropical"		8.000 + 000

NOTA: — Recomenda-se ao Sr. expositor, máxima clareza, em todos os dados fornecidos, na presente guia de remessa, não se responsabilizando a comissão por qualquer erro ou omissão, no catalogo, provenientes da inobservancia desta nota.
Aos concorrentes ao premio de viagem, chamasse a attenção para o § unico do art. 53 do regulamento das Exposições Gerais.

Rio de Janeiro, 13 de Julho de 1925

Assignatura do expositor
Manoel Santiago

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 78: Pasta 06, Doc. 05. Acta do Jury da secção de Pintura da 32ª Exposição Geral de Bellas Artes.

Recusado 1925
 Pintura - Esculha - Arquitetura - Gravura (4 doc)
 de medalhas n.º 53

Acta do Jury da secção de Pintura da 32ª
 Exposição Geral de Bellas Artes.

Em vinte e tres dias do mez de Julho de
 mil novecentos e vinte e cinco reunidos na Sa-
 la Nacional de Bellas Artes o Jury da secção
 de Pintura, composto pelos professores Rodolpho
 Amoí do, Lucilio de Albuquerque, Rodolpho
 Chaudouet, Moacyr Junior e J. Vin-
 tho, que, depois de numeroso exame nos
 obras enviadas, resolveram renovar as seguintes:
 "Retrato de L. J.", "Vista de Pierrot" e "Julio Fernando
 Cochimbo", de Giano B. Alagia; "Barco" "Conto do
 Rio", "Trilho do Rio Teodoro" e "Mancha", de Mi-
 ce Ruch Pereira; "Estudo", de Augusto Simoes;
 "Praia de Guaratiba", "Praia de S. Bento", "Foco de
 S. Francisco", de Augusto Berro; "Ao curral" e
 "Anunciando", de Antonio Esposto; "Cascata Tra-
 teira", "Efectos de luz", "Paisagem", "Cabris da torde",
 "Barco a vela", "Por de sol", "Moriulha" e "Cago",
 de Antonio Silveira; "Cabeça de velho", "Lemos amara-
 dos", de Aristobulo de la Pena; "Leblon a torde",
 de J. Azeredo; "Estrada da burguezia", "Estrada em
 Jacompagua", de Benedito F. Nemege de Mel-
 lo; "Retrato da senhora E. L.", de Cesar Duratti;
 "Luminada no campo", de A. Delfino; "Estudo
 a fusain", de Diogo B. Mendez; "Paisagem e Bai-
 pagua", de Caio de Aguiar; "Trilho da Estrada
 da Ferro Itanopolis", de Elaine Louceira; "A
 ultima", e "Anjo da guarda", de Elsa Fijó;
 "Serão na roça", "Retrato de No.ª Vera de S. A.", "Re-
 trato de No.ª Maria Leija", de Echaurren Arri-
 pe Milanez (La Malva); "Ao sol pto" de

Enicau Diç; "Retrato de Mo^{me} L. S." de Ma-
 nosel Souza; "Estudo de nu^{ca} e Gato", de Gaspar
 Magalhães; "Retrato de Mo^{me} E. N." Souza-
 zeu e "Naviinha", de Gaspar Neiva; "Luz
 tropical" e "Sol da tarde" de Georgina Barbosa
 Vianna; "Naveira", de Georgina White;
 "Retrato", de Germinad Astes; "Retrato de Mo.
 L. M.", de Gerson Pompeu Pinheiro; "Retrato", de
 Gilda Moreira; "Praça do Arpoador", de
 Haja de la Lopez; "Retrato de menina em nu", de
 Horacito R. dos Santos; "Camiseta perdi-
 da" "Água profunda" e "Ultimos Raios", de Hor-
 nani de Fregia; "Lagoa R. Freitas", "Lagoa R.
 Frits", "Praça do Piratini" "Pavilhão em flor", "Ser-
 ranço", "Montanha da Independência" "Barracão
 Villa Iguazú" e "Vista de minha janela", de
 Hilda Sephera (Isabel); "Nevosin baixo" e "Edu-
 ardiado", de José Maria Sampaio; "Estre-
 montanha", de José Perissinoto; "Retrato da
 menina Celva", de João da Silva Cruticchio;
 "Charrua de chivá" "Jurupubá", "Coato do Rio",
 "Parque S. Bento" e "Nono black", de Julieta
 Ruth Pereira; "Parvuna em pleno sol" e "Cabeça
 de Miguel Anzelo", de Julio Costa Lepa;
 "Castelo Corcovado", "Gaiã" "Naveira de sol" "Lij-
 rio" "Cabeça de criança", "Portas colonial", de Ma-
 ria Franclina de Barry Borroto Salcã;
 "Retrato" e "Retrato", de Moana Ligada; "Dian-
 te do mundo", de Moana Sullis; "Retrato" de Mo-
 nillo G. Souza; "Retrato", de Odelli C. Branco;
 "Estudo de cabeça", de Orosi Belem; "Canto de
 jardim" "Paysaguã" "Lalada" "Prucho de cora-
 menção" "Lalada" "digo" "Smuch", de Carmel-

do Socceira d. Rocha; "Fim de jornada" e Re-
trato, de Jurandyr Paes, Leoni; Retrato "Retrato
da Pequeninha Caudida", e "Pierrot" de Pal-
myra Pedra; "Victoria Regia", de Manoel
Pastana; "Amaturo" "Unido", "Hypocresia"
"Vulto mauloso" "Fim de tino" "Esforçado" e
"Wu-ti-Chang", de Raul Pedra; Retrato
do poeta Clefalis Manauau, de Caudido
Portinari; "Mocho", de A. Naud; "Lectu-
ra interessante" "As 109 venetas", "Oleu-
co bordado" "Ninho" de Roseli Koch Corrê;
"Quando uma virgem morre...", "Lyndia",
de Ruth da Cunha Machado; "Uma festa
Tropical" "Chaerinha", "Praia do Espadão",
"Praia do Espadão" "Senhor Magrão", de
Manoel Santiago; "Riacho e Profichão",
de Henrique de Gado; "Isabelita" e "Tranquili-
dade", de Orlando Cruz; "Auto-retrato" de
Vicente Leite; Retrato de minha irmã,
de Virgílio Francisco da Silva Filho; "Vulto
pudico" "Vulto de entrada" "Miscelânea", de
J.P. Franco Junior.

Escola Nacional de Bellas Artes, 23 de Julho
de 1925.

Proff. Responsável
Luís de Albuquerque
Marques Junior
Proff. Timotheo do Costa
Rodrigues Chaves e Llan

Declaro que revendo o trabalho
do expositor A. Manoel Santiago,
intitulado "Festa tropical", veri-

fiquei que o mesmo é digno
pelo ponto de vista artístico
de figurar na exposição, não
teudo, fundamente, a mes-
môr, a incorporeação de amo-
ral que se lhe attribue.

Rio - 25 de julho de 1925

José Timotheo de Costa

Declaramos manter a nossa
opinião no sentido da assi-
lação do trabalho intitula-
do "Festa tropical" do expo-
zição Manoel Sant'ago.

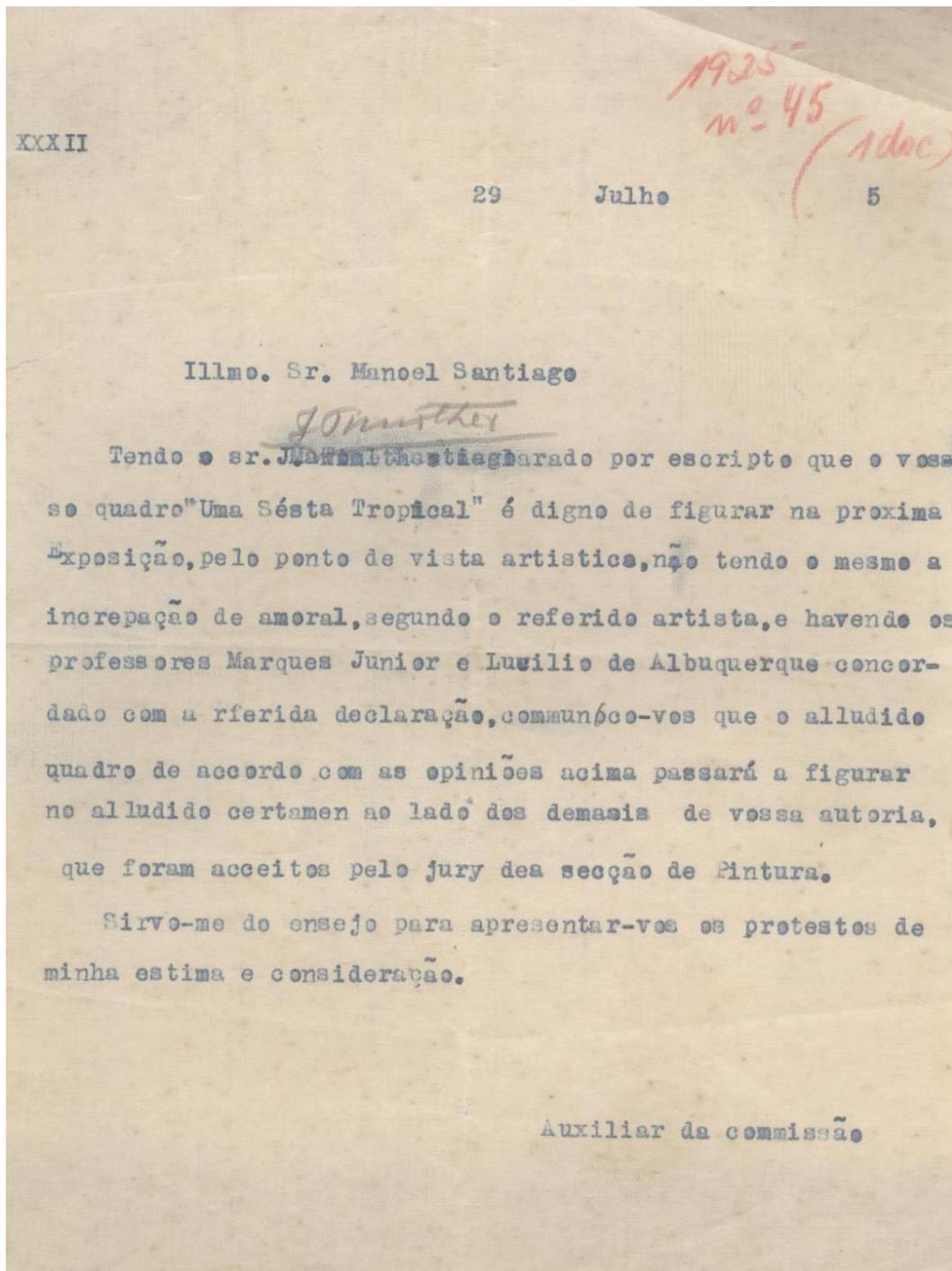
Rio, 25 - julho 1925

Luiz de Albuquerque
Marques Fuchs

A deliberação tomada pelos tres
membros do jury de pintura depois
de terminarem os julgamentos de
receita e lousada a esta, deliberação
não tomada sem que para isso hou-
vesse convocação legal da commissão
directora da Exposição, não pode ter
effeito legal. Fica sem effeito por
ser nulla. Escola Nacional de Bellas
Artes, 27 de julho de 1925.

José Baptista de Faria
Archi medes Menezes

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 78: Pasta 06, Doc. 02.



Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Documento da pasta AI/EN 78: Pasta 06, Doc. 04.

Ex.mo Snr. PRESIDENTE DA COMISSÃO ORGANIZADORA
da XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes

O abaixo assignado, membro do Jury de pintura, requere a V.Ex. se digne novamente convocar a Comissão julgadora da Secção de Pintura, afim de que possa tomar conhecimento da declaração que posteriormente fez, em data de 25 de Julho p.p., reformando o seu primeiro julgamento com referencia ao trabalho intitulado "SEXTA TROPICAL" do expositor Mancel Santiago, reforma que implica na accitação do citado trabalho para figurar no proximo Salão Official.

O signatario desta dirige-se neste sentido a V.Ex. para que fiquem preenchidas as formalidades legais.

Espera deferimento.

Rio de Janeiro, 5 de Agosto de
1925
João Timotheo de Costa