



Manoel Santiago vai a Paris: Centro-Periferia na  
Pintura de um Artista Amazonense (déc. 1920)

Manoel Santiago goes to Paris: Center-Periphery in  
the Painting of an Amazonian Artist (1920's)

SILVA NETO, João Augusto da<sup>1</sup>

**Resumo:** Em 1928, Manoel Santiago viajou a Paris para seguir seus estudos sobre arte. A capital francesa foi um importante centro de arte que tinha papel preponderante na formação dos artistas brasileiros, além de ser um espaço de experiências e inovações artísticas que dinamizava os mundos da arte. A visita de Santiago a Paris, nesse sentido, revela as relações artísticas ocorridas entre Brasil (Rio de Janeiro) e Paris desde, pelo menos, o século XIX. Neste artigo, pretende-se analisar o lugar do centro artístico de Paris na arte brasileira e investigar a participação e o diálogo empreendido por Manoel Santiago na construção de uma pintura advinda do Brasil/Amazônia/Rio de Janeiro, dentro de uma perspectiva centro-periferia e a partir da tela “Tatuagem” exposta no Salon de Paris de 1929.

**Palavras-chave:** centro-periferia; Manoel Santiago; pintura; povos indígenas; arte marajoara.

---

<sup>1</sup>Doutorando em História pela Universidade Federal do Pará. Mestre em História Social pela mesma instituição. Professor da rede municipal de educação de Parauapebas, PA. E-mail: joaoaugusto8@hotmail.com

**Abstract:** In 1928, Manoel Santiago traveled to Paris to resume his study about Art. The French capital was an important art center that has a preponderant role on Brazilian artists' formation, besides being a space of experiences and artistic innovations that dynamized the worlds of art. The visit of Santiago, in this sense, reveals artistic relations occurred between Brazil (Rio de Janeiro) and Paris since, at least, the 19th century. In this paper, it is intended to analyze the place of Paris' artistic center in Brazilian art and to investigate the participation and dialogue undertaken by Manoel Santiago on the construction of a painting coming from Brazil/Amazonia/Rio de Janeiro inside of a center-periphery perspective, based on the painting "Tatuagem" by Manoel Santiago exposed in Paris (1929).

**Keywords:** center-periphery; Manoel Santiago; painting; Marajoara population; Marajoara Art; Rio de Janeiro; Paris.

## Introdução

A Exposição Geral de Belas Artes de 1927 foi realizada, como de costume, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. O salão reuniu "meio milheiro de trabalhos" e se revelou como uma das "maiores demonstrações de esforço" que se conhecia no meio artístico carioca daquele período. Percorrendo as salas do certame, o historiador e crítico de arte, Frederico Barata, considerou a sala, a qual abrigaria os candidatos ao prêmio de viagem da seção de pintura, como a de maior atenção pública. Dentre esses candidatos, encontravam-se nove artistas: Sarah Villela de Figueiredo, Gilda Moreira, Edith de Aguiar, Cadmo Fausto, Candido Portinari, Orlando Teruz, Manoel Faria, Gastão Formenti, Manoel Santiago e sua esposa Haydêa Lopes Santiago (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1927, p. 3). Nessa ocasião, foi observado que os artistas daquela seção "nunca se apresentaram em número tão elevado". Diante de tantos concorrentes, Barata ressaltou o impasse que o corpo de júri iria enfrentar, tendo em vista que, nos anos anteriores, o prêmio não era tão disputado e, dessa forma, o júri não tinha grandes dificuldades em eleger um vencedor. Todavia, em 1927, o número cresceu demasiadamente e, com ele, a necessidade de definir uma forma clara de avaliação dos trabalhos.

A dúvida de Barata era se o júri adotaria um critério técnico ou artístico. Segundo afirmou o crítico, esse era um "ponto ainda não resolvido na concessão da mais importante das premiações do 'Salon' e sobre o qual agora se vai firmar doutrina". De qualquer forma, a escolha do vencedor dependia exclusivamente do júri e, na opinião de Barata, a preferência pelo vencedor deveria ser pautada em "uma análise sincera e refletida" (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1927, p. 3).

Barata considerou quatro nomes fortes para a premiação máxima do salão, sendo esses Cadmo Fausto, Manoel Santiago, Haydêa Lopes Santiago e Candido Portinari. Segundo o crítico, "se a viagem à Europa for encarada não como recompensa a um trabalho exposto, mas como prêmio a toda a uma obra e a todo um esforço, tendo em vista o mérito artístico, a personalidade revelada e, sobretudo, as possibilidades que tenha o candidato de aproveitar a estadia no Velho Mundo", Manoel Santiago inegavelmente tomaria a "dianteira na grande corrida". Ademais, a escolha de Santiago como o vencedor da exposição de 1927 teria sido uma forma de compensação, uma vez que "já no ano passado sua obra era digna da elevada recompensa e o júri, por maioria

de um voto apenas, negou-a” (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1927, p. 3).

Em 22 de agosto de 1927, o júri do Salão de Belas Artes se reuniu “para a missão mais delicada”: distribuir as premiações. Dado o número de cento e vinte expositores, “havia uma ansiedade enorme” para o veredito, pois, entre eles, “apenas uma pequena minoria se encontra[va] em condições de já não pleitear recompensas conferidas pelo salão”. Eram cerca de 14h quando o júri resolveu se reunir na ENBA. Nessa ocasião, a comissão foi constituída pelos professores Eliseu Visconti e Lucílio de Albuquerque, pelos pintores Guttman Bicho e Almeida Junior e presidida pelo professor Rodolfo Amoedo. Nesse momento, era “avultado o número de artistas que se encontravam na escola e imediações, fazendo comentários, discutindo as possibilidades do pleito” (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1927, p. 3).

O veredito conferiu ao pintor Manoel Santiago o prêmio de viagem pela tela *Marajoaras*. Os outros artistas apontados por Frederico Barata como grandes promessas do salão também foram premiados: Cadmo Fausto, Candido Portinari, Haydêa Santiago e Sarah Villela de Figueiredo receberam a medalha de prata. Curiosamente, naquele ano, o prêmio de viagem beneficiou dois artistas. Ao lado de Santiago, sua esposa, Haydêa Santiago, também viajou para a Europa (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1927, p. 3).<sup>2</sup>

A premiação de Santiago teve boa aceitação por parte da imprensa e dos artistas. Se se esperava o “clássico sarrabulho” dos protestos que cercavam os juizes que decidiam os prêmios de viagem dos Salões de Belas Artes, no certame de 1927 foi diferente. Nele pôde ser visto a coroação do “espírito de concórdia entre os artistas” e, por conseguinte, o consenso de todos em relação ao veredito que laureou o casal Santiago (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1927, p. 10.). Ainda nesse contexto, o jornal *O Globo* considerou “justa a sentença do júri que deu ao pintor Manoel Santiago o prêmio de viagem”. Tanto a pintura de Santiago quanto a de Haydêa mostraram uma “alta expressão artística em que se entrançam a segurança de cores e de desenho e o sentimento poético” (*O Globo*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1927, p. 1.).

Conforme foi noticiado, a obra de Santiago se caracterizou num “progresso constante de três anos”. Sua conquista no salão de 1927 foi marcada pela “constância de seu trabalho e pela sadia orientação de sua arte”, logo um pintor de “reconhecidos recursos e real merecimento” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1927, p. 9; *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1927, p. 1).

Laureado no Salão de 1927, Manoel Santiago viajou a Paris no ano seguinte com o intuito de seguir os estudos sobre arte. Contudo, o que a visita à capital francesa poderia significar para um pintor amazonense radicado no Rio de Janeiro desde o começo da década de 1920? Por outro lado, o que Santiago levaria na bagagem, em termos de repertório cognitivo e artístico, a seu novo reduto artístico? Isto é, o que pensava e o que o artista levou para Paris como fonte de inspiração para a pintura? Sem dúvida, o que está em jogo nesta análise são as relações artísticas entre Brasil e Paris, que, <sup>2</sup>O favorecimento de dois artistas foi incomum e, de certa forma, trouxe à tona uma preocupação em relação às premiações conferidas no salão. Em 1927, jornais recomendaram mudanças na concessão dos prêmios de viagem ao exterior. Para *O Globo*, tornar-se-ia forçoso “instituir dois prêmios de viagem, em vez de um único”. O jornal *A Noite*, por seu turno, recomendou a mesma medida, mas defendia que era preciso também aumentar o tempo de permanência dos artistas nos centros europeus, ou seja, um período maior que os quatro anos normalmente oferecidos aos ganhadores (Cf. *O GLOBO*, 1927, p. 1; *A NOITE*, 1927, p. 1).

nesse caso, é pautado sob o viés da arte de um pintor que buscou inspiração artística na Amazônia. Doravante, é imprescindível apresentar o lugar do centro artístico de Paris na arte brasileira para situar a participação e o diálogo empreendido por Manoel Santiago na construção de uma pintura advinda do Brasil/Amazônia.

## Um centro de arte parisiense ou a periferia dentro do centro

Desde o século XIX, a viagem à Europa era entendida como fundamentalmente estratégica na formação artística dos pintores brasileiros que frequentavam a Academia Imperial de Belas Artes, a qual ficou conhecida, posteriormente, como Escola Nacional de Belas Artes. Os estudos no Velho Mundo permitiam aos aspirantes à carreira artística a se confrontarem com obras e ensinamentos de “grandes mestres” da pintura. Paris assume, sobretudo a partir de 1855, a posição de cidade que mais acolhia estudantes brasileiros de arte, posição essa antes atribuída à Roma. Como ressaltou Simioni (2005, p. 343), Paris alcançou, nesse período, a condição de “metrópole cultural do século XIX” e um centro com notável conjunto de instituições artísticas que servia de polo de atração para muitos artistas.

Em Paris, o ensino de arte era feito em instituições diversas, mas nem sempre distintas entre si. A École des Beaux-Arts, por exemplo, embora tida como instituição de padrões rígidos para a admissão de estudantes, tinha como correlata, no que diz respeito aos métodos de ensino artístico, a Académie Julian. Essas podem ser vistas dessa forma porque muitos mestres da pintura lecionavam em ambas instituições. Já outras instituições, como a Académie Colarossi e a Académie de la Grande Chaumière, faziam parte do rol de escolhas e eram também os principais lugares de ensino frequentados por artistas brasileiros em inícios do século XX (SIMIONI, 2016).

É importante ressaltar que desde finais de 1890, os artistas pensionistas brasileiros que passaram a complementar seus estudos na Europa eram desobrigados a seguir um curso oficial. Assim, a maioria frequentava os chamados “ateliês livres”. Segundo Valle (2006), essa categoria de instituição existia nas principais cidades europeias. Em Paris, por exemplo, a École des Beaux Arts era o reduto de ensino oficial, enquanto que a Académie Colarossi, a Académie de La Grande Chaumière e a Académie Julian se enquadravam nessa categoria.

A Académie Julian teve papel fundamental na formação de artistas locais e estrangeiros. Artistas canônicos do modernismo europeu como Maurice Denis, os nabis Paul Sérusier, Édouard Vuillard e Pierre Bonnard, os fauves Henri Matisse e André Derain, entre tantos outros foram frequentadores dessa instituição. Foi provavelmente o “mais importante ponto de confluência de artistas brasileiros na Europa” durante a 1ª República (VALLE, 2006).

Segundo Valle (2006), parte da “celebridade que a Academia Julian rapidamente adquiriu se deveu [sic] ao fato dela ter funcionado como um ponto de atração para diversos grupos pouco favorecidos na cena artística parisiense da virada do século XIX para o XX”. Mas foi, notadamente, “graças à qualidade de seus professores e à similitude com o ensino ministrado na École” que tornou a Academia Julian uma espécie de preparação para o ingresso na École, bem como um trampolim para expor nos Salons ou lançar suas carreiras artísticas independentes” (VALLE, 2006).

A Académie Julian não se limitava apenas ao treinamento acadêmico. A instituição promovia a improvisação e a liberdade artística de seus alunos cuja marca registrada era “justamente a habilidade de trabalhar com registros estilísticos diferenciados, que frequentemente rompiam com os limites de uma resposta meramente ‘realista’ aos modelos”. Além disso, havia “tendências estéticas independentes que alardeavam seus novos preceitos para além dos muros da Julian”, possibilitando o encontro de estilos como o modernista, mesmo impressionista (VALLE, 2006).

Em aspectos gerais, a instituição funcionou como reduto de emulação e inovação artística na capital francesa que teve certo impacto no estilo de artistas brasileiros. Alguns fatores faziam da Julian uma parada quase que obrigatória entre os artistas que estiveram em Paris no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Destaca-se, acima de tudo, o fato de os professores estarem compromissados não só em ensinar lições de ateliês, mas também em ajudar no lançamento das carreiras de seus discípulos por meio de projeções e prêmios nos salões de arte. Simioni (2005, p. 347) considera que a escolha da Académie Julian por parte de alguns artistas se deu pelo modo como nesse local funcionava uma “eficaz política de favorecimento” de discípulos em virtude da contratação de um “grupo seletivo de professores”. Segundo a autora, “ao contratar mestres distintos, que além do valor artístico ocupavam postos de prestígio nos salões, atuando como júri tanto de seleção como de premiação, o diretor da escola assegurava as chances de sucesso para muitos de seus alunos”. O contato mais ou menos próximo com grandes mestres da pintura seria suficiente para assegurar participações em salões de arte e o aprendizado e desenvolvimento de estilos em conformidade ao que de mais prestigiado se tinha na capital francesa, tendo em vista que esse era um dos principais pressupostos da ida de artistas brasileiros para o estrangeiro: atender às expectativas dos próprios artistas em assimilar e aprimorar a sua produção junto ao que mais celebrado se fazia em termos de arte em solo europeu (VALLE, 2006).<sup>3</sup>

A estada em Paris tinha então importância simbólica, pois o artista agregava prestígio e outras distinções a sua carreira, uma visão que permaneceu viva até pelo menos as primeiras décadas do século XX. A Julian, nesse sentido, se constituiu como um “importante centro propagador de determinados modelos artísticos que se institucionalizaram, obedecendo a um ideal cosmopolita de arte” (SIMIONI, 2005, p. 349).

Valle (2006) reforça a presença de traços nas obras dos pensionistas brasileiros que remetem para os seus mestres franceses. O historiador chama a atenção para a citação do estilo de Jean-Paul Laurens por pintores brasileiros. Laurens foi um dos grandes mestres que orbitavam no circuito artístico parisiense.

Jean-Paul Laurens foi um dos principais desses mestres. Artista muito associado àquela que, na época, era comumente designada Escola de Toulouse (École Toulousaine), Laurens foi citado por Rodolpho Chambelland como o professor que mais o havia impressionado em Paris; nesse mesmo sentido, é possível que o interesse perene de Lucílio de Albuquerque pelo gênero da pintura histórica, testemunhada nas suas reiteradas abordagens da vida do Padre Anchieta ou de episódios da Guerra dos Farrapos, deva algo ao celebrado pintor de L'excommunication de Robert le Pieux - quadro que foi copiado, vale lembrar, por Oscar Pereira da Silva, o último pintor a conquistar

<sup>3</sup> Valle (2006) sugere ainda que esse sistema oficial de práticas de viagens ao exterior faz referência aos primórdios do Brasil colonial.

o Prêmio de Viagem pela Academia ALBA, em 1887, mas que, de fato, só seguiu para a Europa como pensionista após a proclamação da República.

Os discípulos brasileiros de Laurens, como Lucílio e Rodolpho Chambelland, não tardaram a incorporar em seus próprios trabalhos decorativos essas características presentes nos exemplos do mestre. Disso dão testemunho as decorações em marouflage de Chambelland para a cúpula do atual Palácio Tiradentes ou para o Salão Nobre do Palácio Pedro Ernesto, nas quais foi auxiliado por seu irmão Carlos Chambelland, bem como as pinturas feitas por Lucílio, nesse último edifício, para os tetos das Salas da Maioria e da Minoria. As decorações do Palácio Pedro Ernesto remetem, igualmente, para outros trabalhos decorativos realizados para o Capitólio de Toulouse, como aqueles de Paul-Jean Gervais, professor da Academia Julian e outro mestre toulousiano (VALLE, 2006).

Os segmentos e estilos que aproximam brasileiros e elementos à arte francesa ainda podem ser vistos em tendências como o Naturalismo, o Simbolismo e o ideal moral e engajamento social. Carlos Chambelland, vencedor do Prêmio de Viagem na Exposição Geral de 1907, produziu uma série de quadros retratando tipos e cenas do nordeste brasileiro com toque de realismo que remete à produção do mestre francês Henri Royer. No que concerne a absorção da estética impressionista por parte dos pensionistas brasileiros e outros artistas, é possível relacionar o contato com alguns mestres que lecionavam na Académie Julian, entre os quais se pode citar Georgina de Albuquerque que pintou figuras humanas a partir de um timbre impressionista, um tratamento que foi levado a cabo por pintores como Paul Albert Besnard e Paul Gervais, esse último sendo professor de Georgina na École des Beaux Arts e também de outros brasileiros na Academia Julian (VALLE, 2006).

Nesses termos, não se pode negar que Paris se apresenta como um grande centro artístico. O *status* da capital parisiense como centro artístico pode ser considerado a partir das premissas de Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo (1989, p. 32-33). Entre outras significações, centros artísticos podem ser definidos por lugares que reúnem, ao mesmo tempo, grande número de artistas, instituições de formação artística com dinâmicas próprias, além de percepções e critérios de valorização artísticos específicos e que exercem certa dominação e persuasão sob outras áreas entendidas como periféricas. Tais elementos favorecem o processo de inovação artística que, em regra geral, é intrínseco aos centros.

Não se pretende tomar a ideia de que centro se caracteriza como um lugar de criação artística e a periferia como um lugar alheio à arte, atrasado artisticamente ou dominado pelas tendências do centro. O que se quer chamar a atenção é o fato de Paris ter exercido certa forma de dominação e persuasão sobre a arte brasileira, reafirmando sua condição de centro em relação à pintura do Brasil. É bem verdade que os centros impõem modelos estilísticos e iconográficos, mas isso não significa que a periferia seja um lugar sem inovação ou mesmo retardatária (Cf. GINZBURG; CASTELNUOVO, 1989, p. 53-55). Paris, como centro artístico, era lugar com presença de um número razoável de artistas vindos da periferia, inclusive brasileiros. Artistas de todos os lugares não só transitavam entre as instituições de arte, mas também se inseriam no circuito artístico da cidade, revelando suas produções e (re)leituras das técnicas aprendidas. Esse dado

revela um interessante aspecto a ser considerado: as relações existentes entre centro e periferia dentro de Paris.

Na capital francesa, as experiências e os encontros entre pintores/mestres franceses e pintores brasileiros delineiam uma relação centro-periferia que está longe de ser considerada como somente uma imposição uniliteral de técnicas e indicações artísticas do centro. A produção de arte dentro de Paris pode ser entendida como um constructo de uma teia imbricada que inevitavelmente envolve relações entre artistas franceses e de outras localidades, bem como pintores em exposições de arte que expressavam escolhas e ideias sobre arte. Desse modo, a relação entre centro e periferia se mostra como forma impulsionadora da dinâmica das criações artísticas.

É notório que artistas brasileiros em contato com o centro parisiense de arte vislumbraram a possibilidade de entrar no jogo de inovações e progressos artísticos em uma das mais importantes capitais da arte mundial. De fato, como foi exposto, os artistas brasileiros assimilaram legados de mestres franceses, participaram de competições entre pintores na cidade francesa, reinterpretaram os modelos artísticos que ali viram, mas também ajudaram no processo de efetivação de inovações artísticas dentro dos mundos da arte parisienses.

Segundo Becker (2010), todo trabalho artístico, assim como toda atividade humana, envolve a atividade conjugada de um número normalmente grande de pessoas. A cooperação entre essas pessoas marca as obras e dão origem a padrões de atividades coletivas que podem ser chamadas de “mundos da arte”. A existência de mundos da arte possibilita ter uma melhor compreensão da complexidade das redes cooperativas que geram a arte, incluindo, entre outros, os responsáveis pela produção das obras: os artistas (BECKER, 2010, p. 27).

Dentro dos mundos da arte, os artistas constituem um subgrupo de participantes que “possuem um dom particular e trazem, em consequência, uma contribuição indispensável e insubstituível à obra, tornando-a obra de arte” (BECKER, 2010, p. 54). Em Paris, pode-se observar que o trabalho artístico envolvia artistas/mestres franceses e pintores de outros lugares e a “cooperação” entre eles, para usar o termo de Becker (2010), acionava a engrenagem da dinâmica artística da cidade.

Na década de 1920, por exemplo, a capital francesa estava em fervor. As tensões ideológicas e a luta entre paradigmas artísticos – resultados do surgimento das vanguardas – fizeram da cidade francesa um grande centro artístico que formulava e difundia inovações artísticas. Diversos grupos e movimentos artísticos disputavam entre si a “supremacia do moderno” em Paris. A cidade ainda era o palco de um “bem-sucedido sistema expositivo” que permitia a “consagração mundial dos artistas a partir de Paris” por meio dos salões e de um “conjunto de galerias privadas de fundamental importância para a edificação de um mercado de arte internacional” (SIMIONI, 2016). Desse modo, as vanguardas concorriam entre si e criavam instrumentos e práticas artísticas próprias para tentar se legitimar. Dentro desse “campo eminentemente concorrencial”, a recepção e a absorção de movimentos e artistas fora da França tinham um peso decisivo para firmar um lugar de centralidade que o modernismo francês lograva ocupar (SIMIONI, 2016).

Para Simioni (2016), houve um papel importante de artistas brasileiros na consolidação, no Brasil, de ideias modernistas vindas do centro em detrimento de outras.

Segundo a socióloga, os “protagonistas canônicos do modernismo brasileiro”, que se vincularam a setores pós-cubistas franceses, tomaram sua posição nesse movimento de afirmação internacional e passaram a valorizar trajetórias que estavam de acordo com os ideais defendidos. Aqueles, por seu turno, que tinham trajetórias “discrepantes dos modernistas consagrados” eram sistematicamente negligenciados e esquecidos, como foi o caso de parte da trajetória artística de Anita Malfatti.<sup>4</sup>

Anita era o ruído. Suas escolhas evidenciam a existência de outros modernismos possíveis na Paris da década de 1920, o que contrasta com a supremacia inquestionável das vanguardas que as vertentes dominantes na historiografia brasileira lograram fazer crer que existiu. Ao optar por outro circuito moderno, vinculado ao projeto de renovação católica liderado por Maurice Denis, também de grande sucesso àquela época, foi vista pelos modernistas brasileiros como alguém que realiza um desvio, senão uma traição. Nesse rumo não estava sozinha, outros pintores brasileiros dessa geração dedicaram-se com afinco a uma produção modernista de caráter religioso, como Brecheret, Gomide, Lula Cardoso Ayres etc., tema constantemente negligenciado em nossa historiografia, obcecada pelas questões identitárias. (SIMIONI, 2016).

É interessante perceber que a trajetória de determinados artistas brasileiros em Paris nos anos de 1920 não se resumiu simplesmente a reproduzir inovações vindas do centro. Foi, antes de mais nada, uma escolha de estilo e de grupos que disputavam entre si a liderança do moderno. Foram muito mais que simples receptores de modelos estrangeiros, pois colaboraram ativamente para a “própria internacionalização de determinados setores do modernismo e, com isso, para sua legitimação” (SIMIONI, 2016).

Dentro dessa perspectiva, Paris pode ser considerada um importante centro de escolhas e experiências artísticas para os pintores brasileiros, bem como um lugar de sociabilidade e de incorporação de inovações a partir de interesses particulares de cada artista. Paris funcionou tanto como um centro capaz de favorecer o desenvolvimento da arte quanto um espaço de dinâmicas artísticas para pintores vindos da periferia, embora a reputação de Paris como um grande centro de arte nem sempre permaneceu intacta.

Apesar do fascínio e da satisfação que a estadia na cidade pudesse proporcionar aos visitantes, a passagem pela capital francesa não estava isenta de desencantos. Ao final da década de 1920, Paris ainda guardava o encanto de seu “riquíssimo acervo cultural” de castelos, de museus, de pinturas e esculturas, mas causava, também, descontentamento em relação ao sistema pedagógico de arte. O pintor Alfredo Galvão, em uma carta enviada ao secretário da Escola Nacional de Belas Artes em 1930, disse que a “Paris de hoje não é a de 40 anos passados. As academias são perigosas pelo ambiente desorganizado e pelo que nelas se faz”. Ainda segundo o brasileiro, “os professores, mesmo os de grande nome, perderam as ideias e o fervor do magistério. Nada ensinam de útil, preocupando-se mais com ‘estilo’ e ‘personalidade’ e ‘sinfonias’ do que com o ofício de pintar e com a verdadeira arte”. Ao que tudo indica, esta impressão abrange

<sup>4</sup> No caso de Anita Malfatti, Simioni (2016) atribui a escolha de Malfatti por “um caminho divergente, pelas frações distintas daqueles movimentos considerados como os mais legítimos pelos discursos dominantes na França e no Brasil” como um dos fatores que fizeram a artista ser censurada por seus companheiros de geração, tais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Sergio Milliet.

tanto a École des Beaux-Arts quanto as academias livres, em especial a Académie de la Grande Chaumière, frequentada por Galvão (apud VALLE, 2006).

A cidade não deixou, no entanto, de ter importância como centro de arte, uma vez que continuava a atrair artistas brasileiros, embora houvesse quem expressasse descontentamentos com o que a cidade oferecia. Essa postura expressa uma relação centro-periferia que não pode ser entendida apenas como, por exemplo, uma resposta de artistas brasileiros a um possível decadentismo do ensino artístico de Paris na segunda década do século XX. Considerar tal pressuposto é negar qualquer tipo de dinâmica própria a qual a periferia possui e desenvolve.

Ginzburg e Castelnuovo, (1989, p. 37) identificaram que o nexos entre centro-periferia não pode ser observado como uma relação invariável entre inovação e atraso, pois é, sobretudo, uma relação móvel, sujeita a acelerações e tensões bruscas, ligadas por modificações políticas, sociais e também artísticas. Nesse caso, é possível que tenha havido modificações artísticas na periferia que puderam ser observados no centro parisiense de arte.

A dinâmica artística do Rio de Janeiro dos anos 20, por exemplo, não diferia muito da de Paris no que diz respeito à emulação e à rotina de salões de arte. Havia na Escola Nacional de Belas Artes “um universo institucional bastante restrito e especializado, dotado de uma hierarquia própria de valores, de autoridades e de legitimidade artística”, sendo as paisagens e os retratos gêneros dominantes na instituição. Os artistas cujas pinturas eram aceitas pelo corpo do júri dos salões anuais poderiam gozar de certo reconhecimento e legitimação artística. Alguns dos artistas habituais dos salões eram “quase todos discípulos das sumidades acadêmicas, as mesmas figuras que exerciam funções docentes na Escola Nacional de Belas Artes e que integravam os júris dos Salões e do Conselho Nacional de Belas Artes” (MICELI, 1996, p. 32). Segundo Sergio Miceli (1996, p. 18-19), não havia caminhos alternativos para o sucesso artístico e/ou literário em uma cidade como o Rio de Janeiro fora de marcos institucionais dominantes como a iniciação sistemática e prolongada dos valores e linguagens veiculados na Escola Nacional, seguidos pela obrigatoriedade da participação regular nos Salões anuais. Como mencionado, os melhores pintores nesses salões eram então premiados e poderiam seguir seus estudos na Europa por meio do prêmio de viagem.

O estímulo continuado de concorrências entre pintores nos salões e o frequente trânsito de artistas entre Rio de Janeiro e Paris podem ter desenvolvido, portanto, um grau de exigência maior em termos de estilo, técnica e ensino artístico nesses artistas. É provável que tenha surgido na cidade fluminense um sistema complexo de honras e interesses particulares, projeções de carreiras, competições e prêmios de artistas que possuíam, se não tão criteriosos quanto, parâmetros similares aos de Paris.

Com efeito, a periferia se (re)moldou às dinâmicas artísticas advindas do centro e simultaneamente exigiu uma contrapartida. Pode-se verificar, por conseguinte, uma relação mediada por um processo que envolve reelaboração mútua. Centro-periferia e periferia-centro se imbricam na dinâmica da inovação artística. Paris não é um centro hegemônico e o Rio de Janeiro não é uma periferia atrasada. A produção e a dinâmica da cidade francesa não se inovam por si só no que diz respeito à arte. São frutos de relações, contatos, trânsito e expressões artísticas dos pintores que ali orbitavam. De certa maneira, a periferia brasileira, a todo momento, contribuiu no processo de

dinâmica artística do centro. Decisivamente, a arte brasileira praticada dentro dos muros da Escola Nacional de Belas Artes carrega esse nexos centro-periferia.

É essa Paris, entrelaçada pela relação centro-periferia, que o pintor Manoel Santiago visitou. A busca por uma efetiva participação nos mundos da arte parisiense dar-se-á pelo contato e troca de experiências com mestres franceses e outros artistas, bem como em aulas nos ateliês e exposições em salões como o Salon des Artistes Français, o Salon d'Automme, o Salon Coloniale des Artistes Français, o Salon des Tuileries, o Salon d'Hiver etc.

Chermont de Britto contou, em biografia romanceada de Santiago que, na ocasião de uma aula de modelo vivo, o artista amazonense teve contato com o mestre Jean-Édouard Vuillard que se surpreendeu com a cor e o belo nu retratado. Posteriormente, em visita a casa de Santiago, Vuillard conheceu outras obras do pintor e voltou a ressaltar os seus nus, além de se agrandar com as paisagens amazônicas pintadas por “memória visual” (BRITTO, 1980, p. 89-91).

Quando da exposição no Salon des Tuileries, Britto enfatizou a presença de Albert Besnard e Amen Jean entre os juizes que avaliariam os trabalhos a serem expostos no certame. Para o biografo, Albert Besnard, além de ser presidente de várias Sociedades de Arte, era temido pelo seu rigor na seleção dos candidatos ao salão. No veredito, Manoel Santiago foi aceito para expor três pinturas (“Jardins de Luxemburgo, “Natureza morta” e “Paysage de Dampierre”) no “maior e mais famoso [salão] de toda a Europa” (BRITTO, 1980, p. 98).

Depois do “triumfo” no Salon des Tuileries e da apresentação no Salon des Artistes Français, Britto (1980) acredita que a crítica de arte nos jornais e revistas de Paris passou a se interessar e olhar com atenção para as obras de Santiago. Segundo afirma o autor, La Revue Moderne considerou que suas pinturas possuíam qualidades que chegavam a virtuosidade e cujo caráter anedótico não diminuía a beleza de sua obra de arte (apud BRITTO, 1980, p. 101).

Manoel Santiago buscou relações com grandes nomes da arte em Paris. “Seu talento, sua cultura, sua fina educação de homem de boa sociedade, conquistaram-lhe simpatias e admirações” que, sem dúvida, rendeu-lhe lugar nas exposições de arte (BRITTO, 1980, p. 101).

Foi da Amazônia que o artista veio e foi de lá que trouxe a inspiração artística que o ajudou a crescer dentro dos mundos da arte do Rio de Janeiro até ser consagrado com o prêmio de viagem ao exterior. Certamente, foi um dos principais artistas da pintura de cavalete a abordar temas ligados à Amazônia nos Salões de Belas Artes. Ainda na cidade fluminense, teve a oportunidade de se desenvolver na pintura e colocou à prova o aprendizado de novas técnicas. Na cidade francesa, o interesse era se destacar e impressionar o público parisiense. A partir disso, deve-se observar com atenção o que a periferia levou até o centro, isto é, o que Manoel Santiago tinha a oferecer ao centro parisiense de arte.

### **Manoel Santiago e uma alternativa periférica?**

Em 29 de abril de 1928, o jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro anunciou a ida de Manoel Santiago para a Europa. Segundo foi publicado, o artista “tão festejado pelas

nossas elites” foi acompanhado por sua esposa Haydéa Santiago. O casal embarcou no paquete “Arlanza”, às duas horas da tarde, no cais do porto com destino a Paris (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1928, p. 5).

Nesta cidade, Santiago procurou matrícula em uma das instituições de ensino artístico da capital francesa, possivelmente um dos encargos de seu prêmio de viagem. Segundo Chermont de Britto (1980, p. 87), Manoel Santiago optou por frequentar, junto com Haydéa, a Académie de La Grande Chaumière. Nessa instituição, o casal participou das sessões de modelo vivo em que, num longo corredor, “podiam escolher os [modelos] que mais lhe agradassem”. Santiago logo foi reconhecido como um “artista poderoso, que conhecia tudo, e muito bem, do métier”. Essa primeira avaliação se deu pelo “grande sucesso” que o artista conseguira “complementando os esboços em menos tempo que os colegas franceses”.

As experiências e ensinamentos que Santiago teve nos redutos artísticos franceses não foram compartilhados apenas com sua esposa. Em Paris, encontrou muitos pintores brasileiros que também estavam na cidade para estudar arte. O ateliê de Manoel Santiago era “o ponto de reunião dos artistas brasileiros” e ali eram “acolhidos afetuosamente”, no “aconchego de um lar feliz em que predomina alta espiritualidade” (BRITTO, 1980, p. 87).

Os artistas que Santiago recebeu em seu atelier eram velhos conhecidos, em sua maioria, colegas seus da ENBA, dentre os quais se encontravam José Marques Campão, Candido Portinari, Alfredo Galvão e Armando Viana. Segundo declarou Britto (1980), as reuniões eram “acaloradas” cujo assunto permanente era a arte, como não poderia deixar de ser. O biógrafo reitera que cada um tinha uma história a contar, “uma apreciação sobre os estudos nas academias, uma impressão sobre este ou aquele pintor” (BRITTO, 1980, p. 94). Os encontros ocorriam ainda no Café La Rotonde situado no boêmio bairro parisiense de Montparnasse. Nessas ocasiões, não era raro os artistas estenderem para algum bar próximo, transformando assim as reuniões em momentos festivos regados à cerveja (TARASANTCHI, 2002, p. 193).

Durante esses encontros, muito provavelmente o pintor amazonense ficou ciente das impressões de Galvão sobre o ensino de arte em Paris, tendo em vista que o desinteresse pelo ensino artístico dispensado era partilhado por outros artistas de seu círculo de amizades, como Candido Portinari que “sequer teria se aproximado de qualquer das academias parisienses durante sua estadia na cidade” (VALLE, 2006). A despeito disso, Paris tinha seus atrativos e, sem dúvidas, as exposições de arte eram um deles. Afinal, um dos fatores que conferiam à cidade uma centralidade artística era esse universo de exposições.

Santiago não tardou em participar da vida artística da cidade. Em 1929, no ano seguinte a sua chegada, o artista amazonense participou do Salon de Paris, uma exposição organizada pela Société des Artistes Français e pela Société Nationale des Beaux Arts, ambas agremiações independentes da École des Beaux Arts. A notícia do certame chegou ao Brasil por meio do relato de Alfredo Galvão, publicado no jornal carioca *A Noite*, de 24 de junho daquele ano. Segundo Galvão,

O “Salon” de Paris, a grande, a impressionante feira de Arte, o maior acontecimento mundano da primavera, inaugurou-se há dias, com a presença do

presidente da República da França, das altas autoridades, que, aqui nunca desdenharam as manifestações intelectuais.

O “Grand Palais” regurgitava...

Tinha-se a impressão de que todo Paris desejava ver a produção anual de seus artistas. (*A Noite*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1929, p. 7.)

Alfredo Galvão se surpreendeu com a maciça presença do público que chegou para prestigiar o salão, embora já notasse que na “Cidade Luz” não havia exposição, “por mais inferior”, nem galeria, “por mais comercial”, e mesmo mostras feitas pelos “boulevards” que não tivessem uma “enorme massa popular cheia de curiosidade, de distinção e de bom humor”. Para ele, esse interesse do público em “cousas de arte” adivinha

do desenvolvimento da educação artística do povo, feita, de um lado, pelas inúmeras conferências sobre Arte, realizadas na Sorbonne, ou no Louvre e em outros museus, verdadeiras escolas populares por sua organização; de outro lado, pelo preconceito desassombrado, das exposições e de tudo quando se refira à arte (*A Noite*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1929, p. 7.).

De fato, as exposições de arte em Paris costumavam ser bastante “publicizadas” e o Salon de 1929 não foi diferente. Alfredo Galvão conta que, “além dos cartazes enormes colocados em altos postes nas avenidas da cidade”, vendia-se cartões postais com reproduções de obras expostas no certame. No mesmo espaço onde a exposição aconteceria, foi montado um “confortável restaurante” e colocado uma orquestra. Como forma de atrair ainda mais o público para a visita, programou-se semanalmente a apresentação de “belas raparigas” com as últimas novidades da moda feminina, bem como conferências sobre “o melhor pó de arroz ou o mais suave dos perfumes” (*A Noite*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1929, p. 7).

É interessante perceber como o artista brasileiro descreveu o Salon de 1929 como um acontecimento no qual os organizadores da exposição pretendiam atrair uma grande quantidade de visitantes. O sucesso da exposição dependia, obviamente, do comparecimento de um número expressivo de pessoas. Contudo, apesar do convite se estender ao grande público, eram realmente bem-vindos os homens da alta sociedade, artistas ou mesmo entendedores de arte, críticos especializados ou não, pois eram os visitantes ilustres, membros da elite e/ou com determinado capital cultural que davam maior requinte aos salões artísticos.<sup>5</sup>

Talvez o salão de Paris possa ser visto como um ambiente tão elitizado quanto os salões de arte promovidos pela ENBA.<sup>6</sup> De certa forma, Manoel Santiago estava acostumado com esse tipo de público, pois participou dos salões de belas artes por anos seguidos. O artista enfrentou na capital francesa o mesmo desafio de quando desembarcou no Rio de Janeiro em 1919: integrar-se aos mundos da arte.

Dentro do salão parisiense, o pintor mostrou as qualidades artísticas que o fizeram estar ali como o vencedor do prêmio de viagem do salão de arte mais importante do Brasil. Os presentes no Salon de Paris assim se depararam com um tema recorrente

<sup>5</sup> Para uma análise dentro dessa perspectiva, Cf. Alves (2013, p. 64-114).

<sup>6</sup> Para uma leitura acerca dessa atmosfera elitista nos Salões Gerais de Belas Artes da ENBA, vide MICELLI (1996).

na pintura de Santiago até aquele momento e que sempre esteve aliado a uma visão idealizada da Amazônia e das populações indígenas.

Manoel Santiago não era o único brasileiro a expor no salão parisiense. Segundo Alfredo Galvão, junto a ele estava a “ilustre senhorita Margarida Lopes de Almeida, na seção de escultura com um grande bronze ‘Allegresse’ e um ‘S. Sebastião’, o Sr. Manoel Madruga, o Sr. José Marques Campão, e a senhorita Helena Pereira da Silva”. Santiago, por sua vez, apresentou o quadro “Tatuagem”, destacando-se como o “pintor de nossas selvas”. Todos, na opinião de Galvão, representaram honrosamente o nome do Brasil e de seus mestres no “maior centro artístico do mundo” (*A Noite*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1929, p. 7).

Entre os trabalhos que Santiago apresentou no Salon de Paris, Galvão mencionou a tela “Tatuagem”. Se analisarmos a tela de perto, veremos que tal referência não foi à toa. A referida tela retrata a cena de um índio pintando uma índia seminua de pele clara, tendo como alusão hábitos culturais indígenas e como elemento simbólico a cerâmica marajoara. Os elementos dispostos na obra retomam, em larga medida, aqueles que inspiraram outras obras do pintor, inclusive a obra “Marajoaras” que deu ao pintor brasileiro o prêmio de viagem. Por essa razão que a referência à tela de 1929 pode ser entendida como um retrospecto ao Salão de Belas Artes no Rio de Janeiro de 1927, marcando a constância da arte de Santiago, observada pela crítica artística do Rio de Janeiro (*A Noite*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1927, p. 1) e a reafirmação de uma maneira própria de pintar por ele desenvolvida no Rio de Janeiro e que foi pautada no universo indígena, na estilização da natureza amazônica e na cerâmica marajoara (Cf. SILVA NETO, 2014).

Em “Tatuagem” (Figura 1), Manoel Santiago optou por (re)criar uma cena idílica que poderia encontrar certa correspondência na própria mentalidade europeia sobre a região amazônica originada na época da colonização americana.<sup>7</sup> Na tela, as populações indígenas podem ser entendidas como representações idílicas idealizadas, na maioria das vezes, relacionadas à natureza e aos artefatos cerâmicos marajoaras, na qual o índio pode ser entendido como categoria abstrata para o artista construir um tema e que não está distante da questão da identidade nacional brasileira.

No plano de fundo da pintura, dois núcleos indígenas, um em terra e outro numa canoa ao rio. O grupo indígena presente na canoa não está bem nítido. Os que estão no litoral, direcionados em frente ao rio, estão em pé e usam um cocar e um penacho. O rio recorta o litoral, seguindo até perder-se na perspectiva do quadro. Sua tonalidade, em azul quase celeste, confunde-se com a cor do límpido céu retratado.

Afastando-se dessa parte litorânea, outro núcleo indígena vem à tona. Os traços fisionômicos dos índios pintados ganham maior expressividade à medida que estão próximos à figura central da tela, o que evidencia que o foco deve ser quase que exclusivamente aquela. Próximo à margem do rio, descansam, ao pé de uma árvore, duas índias aparentemente nuas. Num plano intermediário, outra índia descansa, mas sob o embalar de uma rede sombreada por árvores e outros tipos de vegetações. Um verde estonteante dá cor a essa vegetação cuidadosamente representada entre troncos,

<sup>7</sup>Sobre as projeções oriundas do universo cultural europeu para o Novo Mundo, Ugarte (2003) enfatiza que o contato europeu com a realidade local americana contribuiu não apenas para que as projeções do maravilhoso fossem possíveis, mas também permitiu que o próprio imaginário europeu se reestruturasse criando diversos “elementos quiméricos”.

galhos, folhagem e solo.

A índia deitada é análoga à representada em outras obras de Manoel Santiago. Em “Tatuagem”, as índias possuem pele clara e carregam consigo um semblante sereno e despreocupado, um elemento visto também no óleo “Marajoaras”. Em “Marajoaras” (Figura 2), há também uma índia deitada na rede, mas, se a compararmos com sua correspondente em “Tatuagem”, observaremos uma sutil diferença: na tela premiada no salão de 1927, a índia deitada faz parte do núcleo central da cena retratada, ao passo que, na tela exposta em Paris, a índia que descansa na rede interage, essencialmente, com a natureza a sua volta, ou seja, não está ligada diretamente à cena principal desenrolada em primeiro plano.

No centro do quadro, o destaque fica a cargo da representação de uma índia em corpo inteiro. Ela possui a pele clara, os cabelos longos e estaria nua senão pela tanga decorada. Seu corpo é relativamente robusto e sua cintura larga. Seu rosto mostra uma tranquilidade sublime, que não foge às habituais pinturas de nu feminino do artista. A índia, desse modo, foi apresentada de forma idealizada, como tantas outras pintadas por Manoel Santiago.

**Figura 1:** Manoel Santiago. “Tatuagem”, 1929. Óleo sobre tela, 195,5 x 130,87 cm.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém.

Figura 2: Manoel Santiago. “Marajoaras”, 1927. Óleo sobre tela, 137 x 223,7 cm.



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

“Tatuagem” é cheia de significados que só podem ser compreendidos se for considerada a cena na qual a índia do primeiro plano se insere. Ao lado da índia branca de tanga, no canto direito ao espectador, há um índio sentado. De posse de tintas naturais de base vegetal, depositadas nos recipientes cerâmicos ornamentados, localizados na parte centro-inferior do quadro, o índio utiliza uma pequena haste de pau para então pintar o corpo da índia. A pintura começou pela perna esquerda da índia. Nas mãos do índio, escorre a tinta vermelha usada, possivelmente o urucu. A cena retratada carrega em si um aspecto idílico de um índio pintando uma índia. Manoel Santiago, ao pintar a tela exposta no Salon de Paris, evidenciou o costume indígena de marcação do corpo por meio da pintura corporal e não pela escarificação.

A prática da pintura corporal pode ser encontrada em diferentes grupos indígenas. Por exemplo, os índios Wayana, que vivem no noroeste do estado do Pará, compreendem a pintura corporal como elementos gráficos e cromáticos importantes para a identificação visual. Esse entendimento “constitui para os Wayana uma possibilidade de diferenciação através da ornamentação corporal, uma vez que todos os componentes cosmológicos a possuem” (VELTHEM, 2010, p. 63). Pintar o corpo é não só uma prática cultural, mas também identitária e, como tal, revela a complexidade social existente entre aquela população indígena.

Se Santiago não sabia de toda essa significação da pintura corporal indígena, certamente o artista tinha conhecimento da importância simbólica da prática, afinal tinha grande interesse pela temática indígena. Por outro lado, embora a cena principal da tela de 1929 girasse em torno da pintura corporal, Santiago não deixou de envolver na cena representada um elemento que lhe era muito caro: os utensílios cerâmicos marajoaras.

Em “Tatuagem”, a referência à cerâmica marajoara aparece de forma sutil, mas cercada de elementos simbólicos. Obviamente, não poderia faltar na tela os vasos

recipientes de tinta. Esses vasos (Figura 3) possuem formas e decorações distintas, possivelmente cada um corresponde a uma utilidade específica, ou seja, uns para armazenamento de diferentes tintas e outro para a mistura delas. Os recipientes representados somam-se três, sendo um maior e mais largo que os demais. Os outros dois são pequenos e ornamentados com motivos geométricos em branco sobre uma superfície que recebeu um engobo marrom. A diversidade de recipientes representadas pode estar relacionada à variedade cerâmica produzida pelos povos indígenas marajoaras. Dessa forma, pode-se inferir que Santiago conhecia vários tipos de peças marajoaras.

A tanga (Figura 4) é outra ocorrência de cerâmica marajoara na tela de Manoel Santiago. Este objeto cerâmico de forma triangular possui decoração geométrica pintada sobre um engobo branco. Na representação imagética, observa-se na borda dos cantos superiores o cordão que acomoda a peça ao corpo da índia. O uso da tanga é revelado como uma vestimenta, um adorno pessoal usado pela índia branca, figura principal do quadro.

**Figura 3:** Detalhe dos vasos marajoaras representados na tela “Tatuagem”, 1929, de Manoel Santiago.



**Figura 4:** Detalhe da tanga marajoara representada na tela “Tatuagem”, 1929, de Manoel Santiago.



O artista, por meio da arte, cria a sua imagem da antiga índia de Marajó. Em outras palavras, Santiago idealiza uma índia de acordo com sua imaginação artística, pintando-a em um tom de pele diferente ao que se poderia imaginar. A construção imagética feita pelo artista contradiz uma visão perpetrada por Ladislau de Souza Mello Netto, segundo a qual dizia que a tanga era o “único objeto com que as morenas insulares procuravam velar sua nudez” (MELLO NETO, 1885, p. 434), mas sincroniza, de um lado, a figura de um nu feminino correlato em outras pinturas suas e, de outro, a valorização da cultura material deixada pelas populações indígenas marajoaras. Nesse sentido, a índia branca de tanga marajoara sintetiza um recurso visual próprio de Santiago, o qual sustenta um determinado olhar sobre os artefatos indígenas e sobre o fazer artístico.

À primeira vista, a crítica parisiense recebeu “Tatuagem” como a tela que apresentou, de maneira “curiosa”, os costumes dos povos indígenas da Amazônia. O articulista Jules de Saint-Hilaire mencionou que a pintura tinha um cenário pitoresco daquela região do Brasil. Em relação às representações indígenas, ressaltou a figura da índia na rede que brincava com uma arara empoleirada em seu dedo. No plano central, considerou que foram inteligentemente compostos tanto a índia quanto o índio que desenhara em sua coxa esquerda (SAINT-HILAIRE, 1929, p. 5).

Manoel Santiago foi visto como um “pintor regional” que apresentou uma cena pictural característica e típica que, acima de tudo, reproduziu os “habitantes da raça primitiva do Brasil” em seu ambiente autóctone. Para Saint-Hilaire, o artista foi muito hábil em alcançar seu objetivo e suas obras se distinguiam ainda pela excelente luminosidade em termos de clareza atmosférica e o brilho de suas cores (SAINT-HILAIRE, 1929, p. 5).

A tela de Santiago ganhou destaque, sobretudo, pelos elementos indígenas, sendo considerado ainda um “ponto documental” muito interessante. As observações sobre a pintura indicam certa receptividade positiva no que se refere à temática indígena.

Talvez Manoel Santiago canalizou isso a seu favor e apresentou como diferencial a abordagem dos costumes e da cultura material dos povos marajoaras, obtendo certo sucesso com isso. O que se pode inferir da exposição de “Tatuagem” é que o artista chamou a atenção dos presentes no Salon (críticos, artistas e público em geral) para a sua capacidade de inovar na pintura e demarcar sua tentativa de inserção nos mundos da arte de Paris como pintor das “cousas amazônicas”.

As ligações entre a criação artística de Santiago e a significação da cerâmica marajoara por ele dada em suas telas são de fundamental importância para se entender o desenvolvimento de sua arte, sobretudo nos anos de 1920. Para o pintor, é incompreensível “ser artista fugindo do ambiente próprio”, pois se se quer ter uma arte brasileira é “preciso ser-se, antes de tudo *brasileiro*, entranhado das coisas brasileiras e alheio às influências estranhas” (BELÉM NOVA, 1927). A ideia de uma arte própria, então, perpassava pela apropriação das coisas de sua terra.

Os artistas brasileiros, pintando as nossas coisas, já se vão libertando das impressões técnicas importadas da Europa, que se não adaptam à representação da grandiosidade do nosso cenário, por isso que a nossa paisagem, o ambiente e a nossa gente têm, em certas regiões, cunho característico, como se vê no Norte (*Belém Nova*, Belém, 29 de janeiro de 1927, ano 5, nº 65, n.p).

Vê-se logo que Manoel Santiago tinha apreço por uma temática nacional na arte. As pinturas que faziam surgir, diante do espectador, a cerâmica marajoara e a figura pictórica do índio eram um modo de instituir e/ou mostrar aos outros artistas um rico repertório cognitivo e artístico ainda pouco explorado. Esse repertório estimulador da capacidade criativa do artista tinha endereço certo (a Amazônia) e um componente fundamental (o indígena). Segundo revelou Santiago:

Os vestígios de uma arte elementar, nos apetrechos de guerra, nos adornos festivos da indumentária e, sobretudo, na cerâmica indígena, reunida em exemplares preciosos, colhidos em vários pontos da Amazônia, especialmente na grande Ilha de Marajó, são fortes motivos emocionais e pictóricos que os nossos artistas não têm o direito de desprezar (COSTA, 1927, p. 188).

A inspiração nos elementos naturais e cerâmicos da Amazônia não era mero saudosismo do pintor amazonense. Era, na verdade, a busca por uma arte feita por elementos do Brasil.<sup>8</sup> Certamente convicto desse intuito, Manoel Santiago foi relacionando, de maneira muito específica, os artefatos cerâmicos dos povos marajoaras ao processo de produção de sua arte. De certa forma, acreditava que a arte indígena, sobretudo a marajoara, poderia suscitar a imaginação e a criação artísticas. É justamente a visão de um artista “dotado do melhor sentimento nativista” que levou Santiago a ser considerado a “nova orientação da pintura brasileira” (Cf. LINHARES, 1926, p. 7).

Manoel Santiago tomou gosto pelos artefatos cerâmicos marajoaras por

<sup>8</sup> Embora acreditasse na importância dos vestígios cerâmicos indígenas como inspiração para a arte, Santiago defendia que eles por si só não bastavam “aos exigentes”, mas se houve uma “adaptação às nossas lendas, aos nossos racontos [sic] populares” poderia ser o bastante “para inspirar uma grande arte nacional, especialmente se esses elementos forem tratados como devem ser, dentro da paisagem, do ambiente brasileiro” (Cf. COSTA, 1927, p. 188).

intermédio do artista paraense Theodoro Braga em sua formação inicial, em Belém, nos anos de 1910. Nas primeiras décadas do século XX, Braga se preocupou em encontrar os “valores nacionais” para as artes a partir, sobretudo, dos motivos cerâmicos marajoaras. Para o artista, os padrões decorativos dos povos marajoaras eram grandes inspirações para uma arte nacional. Na elaboração de trabalhos de arte aplicada, por exemplo, deveriam ser utilizadas adaptações da arte cerâmica marajoara como forma de construir uma arte brasileira (Cf. BRAGA, 1921).

Ao defender um projeto nacional para a arte brasileira, Braga estabeleceu uma discussão entre o ensino de arte aplicada nos cursos profissionais e a necessidade de uma arte brasileira baseada em “elementos nacionais” capazes de representar o Brasil. Embora Theodoro Braga tenha se esforçado em aproximar a arte marajoara das artes aplicadas, Manoel Santiago realizou a proeza de retratar, em pintura de cavalete, peças cerâmicas marajoaras, interconectando-as, muitas vezes, com figuras indígenas idealizadas. Braga e Santiago estavam juntos na tarefa de incorporar a cultura material marajoara à arte brasileira, mas cada um criou e difundiu à sua maneira de fazê-la (Cf. SILVA NETO, 2014).

Na tela exposta em Paris, estava em jogo a apropriação dos objetos e a arte marajoaras como fonte de inspiração para a arte. O pintor Santiago deu à cerâmica marajoara um valor motivacional artístico que traz consigo um caráter inovador do ponto de vista de pintar e apresentar a arte. A proposta artística de Manoel Santiago tem sua especificidade e demonstra que as vicissitudes dos mundos da arte na periferia são capazes de desenvolver inovações artísticas com certo grau de autonomia frente aos ditames dos estilos e inovações do centro. Assim, a periferia se mostra também como uma “sede de criações alternativas” (GINZBURG; CASTELNUOVO, 1989, p. 56).

Na dinâmica dos processos de inovações artísticas, a pintura de Manoel Santiago apresentou elementos profundamente indígenas que caracterizam um modo de arte advindo da periferia. Em “Tatuagem”, o público do Salão de 1929 visualizou uma fonte de inspiração talvez inesperada. Um discurso pictórico que convidava a desvendar os índios e os artefatos marajoaras. Uma visão periférica que chegou ao centro e pode ser, até certo ponto, encarada como uma alternativa ao repertório artístico recorrente. De certa forma, um novo eixo criativo para artistas (re)pensarem os parâmetros presentes no acirrado centro parisiense e uma forma de afirmar os motivos decorativos e os artefatos marajoaras como elementos fundamentais na criação e inovação da arte.

## Considerações finais

Quando um artista amazonense viaja à Paris e apresenta em um salão de arte uma pintura que remete aos povos indígenas marajoaras, encontra-se por trás um complexo componente artístico elaborado originalmente como uma proposta alternativa de inspiração para a pintura de cavalete. Manoel Santiago retoma a arte e os povos indígenas da Ilha de Marajó e afirma a sua atualidade e utilidade como recurso temático para a bela arte. Uma mistura de passado marajoara e inovação artística proporcionou uma sobrevida dos motivos marajoaras na arte do século XX. Se o meio artístico brasileiro se familiarizou com essa forma de pintar de Santiago, foi apresentado aos franceses da época como uma novidade. Foi levado a representação idealizada dos povos indígenas marajoaras e sua cultura material como inspiração temática advinda de uma periferia

que sempre esteve presente e sempre buscou lugar em Paris desde pelo menos o século XIX.

Talvez Santiago não tenha inovado o centro no sentido de fazer com que todos pintassem a partir de suas premissas, mas inovou dentro do centro ao retomar a temática indígena na pintura, há muito conhecida, dando-lhe especificidade e agregando elementos cerâmicos marajoaras. A inovação do artista está em sua capacidade de levar ao centro elementos até então não explorados na pintura de cavalete.

Se é verdade que Paris pode ser considerada um centro de artes e de experiências e encontros entre artistas, também é certo que as inovações artísticas podem vir tanto do centro quanto da periferia. O caso de Santiago é, sem dúvida, sintomático nessa questão: desenvolvimentos artísticos podem ser obtidos a partir de caminhos longínquos no tempo e no espaço amazônicos.

Com toda essa bagagem, um artista amazonense nunca pode ser considerado inerte ou atrasado em termos de criação artística. No nexo centro-periferia, pode-se inferir que a dinâmica das criações artísticas está na imbricação desses dois polos. Assim, tal como o centro persuadiu a periferia com técnicas e estilos, a periferia movimentou os mundos da arte e criações artísticas do centro fomentando produções e novos olhares/temas.

## Referências

ALVES, Moema Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. 2013. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2013.

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

BRAGA, Theodoro. *Estilização nacional da arte decorativa aplicada*. Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, v. 9, dezembro de 1921, n.p.

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

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico. História da Arte Italiana. In: GINZBURG, C.; CASTELNUOVO, E.; PONI, C (orgs.). *Micro História e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989, p. 5-93.

COSTA, Angyone. *A Inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1927.

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

MELLO NETTO, Ladislau de Souza. Investigações sobre a arqueologia brasileira. Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 6, p. 257-544, 1885.

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

SAINT-HILAIRE, Jules de. Les oeuvres de Manoël Santiago à la Société Coloniale au

Salon des Artistes Français. *Revue du Vrai et du Beau*. Paris, 10 juin, 1929, p. 5.

SILVA NETO, João Augusto da. *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro (1871-1929)*. 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, p. 343-366, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000100015](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100015)>. Acesso em 09 jun. 2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Diásporas do moderno: artistas brasileiros em Paris, década de 1920. In: QUEMIN, Alain; VILLAS BOAS, Glaucia. (Org.). *Arte e Vida Social: pesquisas recentes no Brasil e na França*. 1 ed. Marselha: Open Edition, 2016.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

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

VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_julian.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm)>. Acesso em: 12 jul. 2018.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. Artes Indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, 2010, p. 55-66.

### Jornais e revistas

*A Noite*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1929, p. 7.

*A Noite*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1927, p. 1.

*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1927, p. 10.

*Belém Nova*, Belém 29 de janeiro de 1927, ano 5, nº 65, n.p.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1927, p. 9.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1928, p. 5.

*O Globo*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1927, p. 1.

*O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1927, p. 3.

*O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1927, p. 3.