

A SELVA IDÍLICA: CONSTRUÇÃO VISUAL DO LENDÁRIO AMAZÔNICO EM MANOEL SANTIAGO, 1919-1927

João Augusto da Silva Neto*

1. Um amazonense no mundo das artes carioca

Era o ano de 1919 quando desembarcava no Rio de Janeiro o pintor Manoel Santiago (1897-1987). Amazonense de Manaus, o jovem pintor vinha de Belém do Pará onde tinha trânsito entre artistas de certa projeção no mundo das artes na cidade. Em solo paraense o pintor Theodoro Braga (1872-1953) foi seu mestre, conduzindo-o ao mundo das “coisas amazônicas”. Foi durante as aulas no atelier de Braga e nas visitas ao Museu Paraense Emílio Goeldi que o amazonense tomou gosto pela pintura da flora, da fauna local e dos elementos da arte decorativa indígena, sobretudo a arte decorativa marajoara. Teve certa notoriedade no cenário artístico local por ganhar prêmios como “*hors-couours*” na 6ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura em 1918, além de participar, juntamente com um grupo de artistas e intelectuais, da Academia Livre de Bellas Artes no mesmo ano (FERNANDES, 2009, p. 65). Contudo, fora do cenário artístico paraense, não era tarefa fácil repetir a proeza da 6ª Exposição Escolar, principalmente no restrito circuito de artes da Capital da República.

Fazer carreira artística no Rio de Janeiro era algo ambicionado por muitos artistas brasileiros. A Escola Nacional de Belas (ENBA) era o reduto artístico de ensino sistemático e prolongado das tradições. Artistas que faziam parte do quadro docente e discente da escola eram incentivados a expor nos salões anuais de arte. Nesses salões “revigorava um universo institucional bastante restrito e especializado, dotado de uma hierarquia própria de valores, de autoridades e de legitimidade artística”, sendo gêneros dominantes as paisagens e os retratos (MICELI, 1996, p. 32). Com efeito, aqueles artistas cujas pinturas eram aceitas pelo corpo do júri do salão podiam gozar de certo reconhecimento e legitimação artística. Não sem sentido que, após ter sua matrícula aceita na ENBA, o pintor amazonense, no ano seguinte a sua chegada, inaugura sua participação nos Salões de Belas Artes com um auto-retrato e a pintura “Rua de S. José”, dando o ponto de partida para a construção uma carreira artística no Rio de Janeiro (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1920, p. 3).

Se, por um lado, a viagem à Capital da República tinha o intento de conseguir uma formação artística num dos mais importantes centros arte do país até então, por outro, como Santiago conseguiria se distinguir entre tantos artistas nacionais e estrangeiros que

* Graduado em História (Bach./Lic.) e mestrando em História Social da Amazônia - Universidade Federal do Pará, bolsista CAPES. E-mail: joaoaugusto8@hotmail.com

transitavam no meio artístico carioca naquele tempo? Se o retrato era gênero dominante e fez de Cândido Portinari (1903-1962) um artista de certo prestígio e protegido por Olegário Mariano na década de 1920 (MICELI, 1996, pp. 27-40), o amazonense adotaria uma estratégia diferente para se destacar entre os seus concorrentes. Nos salões posteriores ao de 1920, Manoel Santiago apresentaria ao público carioca as paisagens da natureza e da mitologia de sua terra natal. No Salão de Belas Artes em 1923 expõe a tela “Yara” (c.1923) com “agradável colorido”, mas com um desenho que carecia de mais estudo e observação, chamava a atenção o crítico Virgílio Mauricio (MAURICIO, 1923, p. 3). Apesar da crítica, o pintor impressionaria nos anos seguintes. Em 1924, Santiago era considerado “pintor de imaginação equilibrada e que poderá produzir belas e originais coisas, se continuar no gênero de que já nos dá excelentes demonstrações, inspirando-se nas lendas nortistas” (DEMORO, 1924, p. 5). Por seu turno, o crítico Mario da Silva dava seu veredicto em O Jornal. Nas palavras do articulista,

O sr. Manoel Santiago, autor de seis quadros do salão[de Belas artes de 1924], sabe, sem dúvida, compor o seu assunto e isto podemos ver, se não na romântica e amaneirada “Evocação”, certamente em “Tapina do Amazonas”, “Caipora” e “Harmonia”. Mas, diante de todos os seus trabalhos fica como que uma sensação de impreciso, de flutuante, de filamentosos, de desbotado que não sabemos bem se buscada pelo autor ou se por ele deixada nos quadros a seu pesar. O colorido e a luz, que tenderiam a tomar vigor, ali estão como que lavados afim de perderem a natural vivacidade. Isto em parte contribui para tornar as telas vagamente decorativas. Mas tira-lhes a solidez, qualidade necessária mesmo nos efeitos decorativos (SILVA, 1924, p. 3).

No Salão de Belas Artes de 1926, Santiago chegaria perto do grande prêmio cobiçado pelos pintores de então - o prêmio de viagem ao exterior. Entre os concorrentes ao prêmio de viagem estavam Armando Vianna, Manoel Santiago, Sarah Villela, Manoel Constantino e Candido Portinari, representantes de “cinco afirmações moças, que merecem os estímulos da crítica”. Entre os favoritos, Santiago se apresentaria com um “temperamento excepcional”, de um talento “cheio de poesia, de sensibilidade, de engenho improvisador”, afirmando-se com a tela “O Curupira”, “executada com graça infinita” (O GLOBO, 1926, p. 8).

Não se engane caro leitor ao pensar que Manoel Santiago teve tanta facilidade assim para se firmar no Rio de Janeiro. Neste mesmo salão ao qual apresentara “O Curupira”, Fléxa Ribeiro pontuava, em sua coluna em O Paiz, aqueles pintores que considerou como um dos “desastres” daquele salão de 1926. Em um tom áspero, Ribeiro declarava que “as obras que [Santiago] enviou ao salão este ano parecem vistas dentro de um aquário: há nelas qualquer

coisa de postiço, de flutuante, de falso que nos fez pensar não nos estar dado [...] a expressão sincera de sua visão”. A verdade é que o articulista reconhece que o pintor amazonense tem “certo pendor para representar lendas amazônicas” e que “para isso é necessário a energia de abstração e a capacidade de resumir picturalmente”, porém “como não sintetiza, isto é, não apresenta os motivos essenciais, e morde os modelos em pormenores falhos, sucede que há um amalgam [sic] de formas e de cores, sem subordinação” (RIBEIRO, 1926, p. 1).

Curiosamente, Silva e Ribeiro mostram quais as exigências daquele circuito artístico. Se por um lado Santiago agradava por seus motivos regionais amazônicos (flora, fauna e lendas), por outro não agradaria tanto quando se tratava da técnica utilizada. Manoel Santiago ousaria então nos motivos e na técnica. Desse modo tentará conquistar seu espaço no Rio de Janeiro, enveredando na perspectiva das “cousas míticas amazônicas”. É nesta fonte que o pintor vai buscar a inspiração para construir uma visualidade do lendário amazônico. Obviamente Santiago não foi único a interpretar a Amazônia sob esse prisma. Em outros tempos essa perspectiva do maravilhoso era adotada para descrever a região ao norte do Brasil. Nesses tramites, um exercício interessante seria fazer uma breve análise da questão do maravilhoso dentro de uma perspectiva sincrônica e diacrônica. Alerto desde cedo o leitor que não é pretensão estabelecer uma genealogia do maravilhoso, mas ponderar como essa questão foi posto em diferentes temporalidades, ganhando compreensões específicas de acordo com o contexto histórico.¹

2. Manoel Santiago, o pintor de “Lendas Amazônicas”²

A tela “O Curupira” (1926) não rendeu ao pintor o prêmio máximo, mas foi considerada “uma das inteligências mais seguras de quantas pleiteiam louros” (O GLOBO, 1926, p.8). Nesta pintura é retratada a cena do curupira junto à rede de uma índia adolescente em meio a uma floresta de exuberância tropical. O trato dado à natureza é um ponto que merece ser destacado. A paisagem é baixa, com exceção das copas das árvores existentes nas extremidades do quadro. Santiago utiliza de pinceladas soltas e empastadas para criar um tom verde escuro que impera nas folhagens do solo. Ao fundo, ilhas que se formam de acordo com a perspectiva do rio. A escala cromática que tende entre o azul e o cinza dá visibilidade ao céu cuja cor se reflete nas águas, numa associação de cores do mesmo padrão. A luminosidade vem entre os galhos frondosos em direção à índia e ao curupira. A natureza é representada de forma paradisíaca, mas ainda assim tropical, sobretudo pela vegetação em tons de verdes escuros que passa a ideia da exuberância.



Figura 1 - Manoel Santiago (1897-1987): O Curupira – Lenda Amazônica – Brasil, 1926. Óleo sobre tela, 96 x 157 cm. Fonte: Bolsa de Arte, Rio de Janeiro, Agosto de 2005 (Catálogo de leilão). Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ms_arquivos/ms_1926_curupira.htm>.

Diante dessa natureza exuberante estão o curupira e a índia adormecida na rede. O curupira é um dos seres fantásticos do lendário amazônico representado com os pés virados para trás e, em algumas vezes, montado em um caititu (*Tayassu tajacu*). É morador e protetor das florestas, dependendo dele a caça e a pesca. Às vezes pode tomar a forma humana. O quadro de Santiago representa um curupira em forma de homem com feições animais, com pelos em abundância em todo o corpo, sendo destaque sua cabeleira de cor próximo ao laranja. Ao canto esquerdo do espectador, está deitada numa rede uma índia de cor clara, com o braço esquerdo sobre a cabeça, o direito debruçado sobre o solo, a perna esquerda levemente flexionada e a direita em grande medida para fora da rede e o busto nu. O adorno em plumas vermelhas e azuis na parte inferior é a única vestimenta da índia. Seu rosto mostra a serenidade de quem está dormindo. Na extremidade direita de sua rede, está o curupira curvado e prestes a tocá-la.

A cena do curupira e da índia é emblemática. Se por um lado temos o curupira representado como um misto de homem e animal, por outro há uma jovem índia de traços ao mesmo tempo indígenas e não-indígenas. Uma índia idealizada ao modelo de doçura de uma ninfa sugere que esta, possivelmente, seja objeto de luxúria do curupira³. A índia então alude a uma espécie de ninfa selvagem, ambientada na natureza exuberante e tropical, e cobiçada pelo curupira – um ser mitológico representado de forma robusta e viril. A cena pode ser

interpretada como um encontro exótico numa natureza idílica, pintada por Manoel Santiago a partir do lendário amazônico (SILVA NETO & FIGUEIREDO, 2012).

À semelhança desse encontro entre a ninfa selvagem e o curupira, cercado de sensualidade, há um episódio da mitologia grega que é narrado visual e textualmente desde a antiguidade clássica: o encontro das ninfas e do sátiro. No século XIX, o artista francês William Adolphe Bouguereau (1825-1905) pintou “Ninfas e Sátiro” (1873). A tela mostra um sátiro sendo envolvido por quatro ninfas nuas à beira de um lago. Ao fundo está um núcleo de ninfas assistindo ao ato. Bouguereau se tornaria conhecido por pintar motivos mitológicos, religiosos e históricos em um estilo realista, quase fotográfico, que se tornou um sucesso entre os colecionadores de seu tempo (WISSMAN, 1996) Assim como o pintor francês, Santiago busca inspiração nas lendas para construir seu repertório visual e, assim, impressionar o público e o júri do salão de arte carioca até que em 1927 lhe é conferido o prêmio de viagem à Europa pela tela “Marajoaras” (JORNAL DO COMERCIO, 1927, p. 5).



Figura 2: William Adolphe Bouguereau (1825-1905), Ninfas e Sátiro, 1873. Óleo sobre tela, 260 x 180 cm. (Acervo: Sterling & Francine Clark Art Institute. EUA)

Em 1929, quando de sua estada em Paris, Manoel Santiago pinta a tela “Tatuagem”, obra que suscita questões como a pintura corporal indígena e novamente a representação de uma índia de pele clara. Embora o título seja “Tatuagem”, o que observamos não é a escarificação, mas sim a pintura corporal. A índia branca está seminua e seus seios são grandes e arredondados e corpo sinuoso ao modelo de Bouguereau e Jean Ingres (1780-1867), sendo convertida numa Vênus selvagem. Sua tanga em cerâmica é estilizada com ornamentos artísticos marajoaras que possivelmente é fruto das observações que Santiago fizera nas coleções arqueológicas do Museu Goeldi quando da época em que residia em Belém. No canto direito ao espectador, há um índio sentado sobre sua perna com uma pequena haste de pau na mão para pintar o corpo da índia. No canto inferior esquerdo, há três vasos em cerâmicas ornamentados em estilo marajoara que provavelmente são recipientes para armazenar as tintas de base vegetal como, por exemplo, aquelas extraídas do jenipapo - fruto do jenipapeiro (*Genipa americana*) - e o urucu - fruto do urucuzeiro ou urucueiro (*Bixa orellana*).

No plano intermediário da pintura, existe outra índia de pele clara com os seios à mostra deitada na rede, sendo confortado pela sobra das folhas da bananeira. Um pássaro vermelho está sobrevoando seu braço esquerdo suspenso, numa aparente despreocupação. No plano de fundo, no canto esquerdo, um rio em tom azul cortando a costa e no lado oposto está um grupo de índios à margem olhando no horizonte outro grupo partindo em uma canoa; à parte, embora mais distante, estão duas índias com os seios a mostra; uma em pé junto a uma árvore e ao lado desta outra índia com a cabeça curvada olhando para baixo e sentada no solo.



Figura 3: Manoel Santiago, Tatuagem, 1929. Óleo sobre tela, 195,5 x 130,87 cm.
(Acervo do Museu de Arte de Belém – MABE).

Aqui vale chamar a atenção do leitor para algumas semelhanças entre a tela “O Curupira” de 1926 e “Tatuagem” de 1929. Em ambas as mitologias indígenas e europeias se aproximam na composição da imagem do feminino. Manoel Santiago pinta índias idealizadas como na tradição do campo mais clássico da arte. Figuras de índias que evocam a beleza de uma ninfa ou de uma Vênus que se transfiguram no exotismo e na natureza tropical amazônica. A natureza também se constitui como um elemento importante nas telas. Os detalhes de uma natureza exuberante são mais perceptíveis na tela de 1929. Por outro lado, tanto em “O Curupira” como em “Tatuagem”, o pintor se preocupa não apenas em mostrar a selva, mas também o rio. A paisagem se constitui também como um elemento imaginativo que cercam as representações da mitologia indígena em interface a mitologia européia.

Mas se Santiago busca imprimir um espectro maravilhoso a selva, o que podemos interpretar sobre o rio? Um leitor com certo grau de conhecimento sobre a Amazônia certamente sabe que o rio se constitui como uma das vias naturais mais ativas da região. Basta lembrar que durante a história da ocupação da Amazônia o rio serviu de “estrada” para que os conquistadores pudessem não apenas adentrar nos territórios recém-descobertos, mas também criar imagens mentais sobre a Amazônia (UGARTE, 2003, pp. 3-31). Como bem salientou Henrique Santa Rosa em seu estudo sobre o Rio Amazonas, o rio exerceu um papel na

demarcação de território, de fonte de riquezas, de transporte, de propiciar a catequese dos povos nativos, de fomento de curiosidades que muito impulsionaram as expedições científicas do final do século XVIII e ao longo do XIX (SANTA ROSA, 1926).

Poderia um rio servir a tantos propósitos assim? Para além de sua formação natural, o rio também é construído pelo homem de modo pensado e consciente; um rio pensado racionalmente e a serviço da imaginação humana. Tomando como exemplo o Rio Amazonas, este não é apenas o rio que nasce nas montanhas andinas e que deságua no Atlântico, mas o rio que permitiu que mitos europeus pudessem ser encenados - em especial o mito da amazonas ao qual deu nome ao rio (UGARTE, op. cit) -, o rio dos comerciantes, dos espanhóis, dos portugueses, dos missionários, das expedições oitocentistas, enfim, um rio que com a reunião de tantas feições construíram o Rio Amazonas⁴. Diante disso, Manoel Santiago cria sua simbologia para o rio. Picturalmente, o amazonense constrói o rio do encontro do curupira e da ninfa selvagem; o rio da Vênus índia sendo tatuada pelo índio. Soma-se aqui o rio, a flora, a fauna e a índia a uma imagem idílica de um mundo de quimeras amazônicas.

Aqui gostaria de abrir um breve paralelo para mostrar como a questão da mitologia e, em especial do maravilhoso, foi notório na história da Amazônia. Na iconografia dos mapas europeus do século XVI podemos vislumbrar as imagens mentais sobre a Amazônia. Para as conquistas dos novos territórios no Novo Mundo, organizavam-se expedições de conhecimentos das terras, demarcação e posses dessas em nome da Coroa Portuguesa ou Espanhola. Em 1500, o comandante espanhol Vicente Yáñez Pinzón (1462- 1514) foi o responsável por tomar posses de terras ao norte da América do Sul em nome da Coroa Espanhola. Outras expedições depois desta foram organizadas por espanhóis e portugueses a fim de fincar domínio nas terras recém-descobertas. O conhecimento empírico proporcionado pelas expedições era acompanhado de expectativas permeadas de mitos e de elementos fantásticos que davam a impressão de que os europeus estariam conquistando o paraíso (MAGASICH-AIROLA & BEER, 2000).

Segundo o historiador Auxiliomar Ugarte, as projeções oriundas de um universo cultural europeu para o Novo Mundo eram perfeitamente possíveis. Mitos europeus ganhavam novas expressões com o desbravamento das terras americanas. Para Ugarte, a Amazônia, dentro do imaginário europeu do Quinhentos, foi inserida como uma das “margens míticas” do mundo e “à medida que a conquista européia prosseguia, o empirismo do devassamento era acompanhado por expectativas e projeções oriundas de um universo mental carregado de componentes de longa duração e outros simbolismos, que foram de/ao encontro de elementos advindos do contato com a nova realidade”. Em outras palavras, o

historiador quer enfatizar que o contato europeu com a realidade local amazônica/sul-americana contribuiu não apenas para que as projeções do maravilhoso fossem possíveis, mas também permitiu que o próprio imaginário europeu se reestruturasse (UGARTE, op. cit., p. 4)

A riqueza material (geralmente ouro, prata e pedras preciosas) tão cobiçada era associada a “elementos quiméricos, que encontravam recepção no universo mental dos conquistadores europeus”. Não sem sentido que mitos como El Dorado e o reino das amazonas, outrora localizados no Oriente, atravessaram o atlântico numa verdadeira “migração espacial do maravilhoso”, obviamente experimentando metamorfoses (UGARTE, op. cit., p. 8). Foi na viagem de Francisco de Orellana (1490-c.1550) que o frei dominicano Gaspar de Carvajal (c. 1500–1584) narrou o encontro com mulheres guerreiras, transformando-as em amazonas. Num contexto edênico de grandes riquezas era perfeitamente possível a crença na existência das amazonas nas terras recém-descobertas. A verdade é que Carvajal procurara confirmar uma crença, ouvida desde Quito, de que havia mulheres guerreiras naquelas paragens. É importante que o leitor tenha em mente que o mito das amazonas acompanhou os conquistadores, migrando do velho para o Novo Mundo e, dentro do novo continente, das Antilhas para a América do Sul⁵.

Não só a Amazônia serviu de palco para que mitos europeus pudessem ser encenados; o restante da América Portuguesa também foi conquistado pelo “imaginário colonialista”. No primeiro relato sobre as Terras de Santa Cruz, na carta de Pero Vaz de Caminha, é possível vislumbrar qual a cosmovisão que os portugueses tinham da nova terra. A idealização da natureza se aproxima de uma imagem idílica que, por vezes, evocava a visão de um paraíso terrenal. Sergio Buarque de Holanda mostra que os motivos edênicos também estão imbuídos de critérios de fé e de colonização do território. Os colonos de forma geral na América Latina, por exemplo, confiavam na esperança de ingressar num Paraíso cheio de riquezas materiais e de graças divinas, numa espécie de imbricação do sagrado e do profano (HOLANDA, 2000).

No século XVIII, não escaparam, na viagem de Charles Marie de La Condamine (1701-1774), os relatos de um mapeamento da Amazônia que a mesclava imaginação e empiria, o maravilhoso e a realidade. De todo modo, segundo Geraldo Coelho, a viagem de La Condamine representou “um corte profundo entre as leituras da Amazônia produzidas no século XVII, mesmo daquelas investidas de compostos cognitivos da ciência seiscentista”, visto que “o século XVIII produziria no tocante a um saber cientificamente organizado acerca do binômio epistemológico por excelência do Iluminismo”. Nesse sentido, a Amazônia era vista, aos olhos estrangeiros, sob o espectro do “pragmatismo das luzes”, ou seja, a ascensão

de uma cultura científica setecentista buscou decifrar o mundo amazônico e, de modo geral, o mundo tropical sul-americano a partir de um “cientificismo das luzes” (COELHO, 2008, pp. 69-71). Ainda segundo Geraldo Coelho, “a cadeia de signos por força dos quais a Amazônia ocupou as mentalidades européias nos primeiros séculos da sua história, construiu um complexo de representações em torno do patrimônio ecológico do norte do Brasil (IDEM, p. 66). Certamente Coelho se refere, entre outras coisas, à questão da rede de projeções de aspectos mitológicos europeus do qual bem nos falou Auxiliomar Ugarte. Não obstante, a questão do maravilhoso, por exemplo, atravessou os séculos e foi se resignificando das mais variadas formas em cada temporalidade. Em que pese às especificidades dos contextos históricos, não se inviabiliza a possibilidade de se pensar aquela questão enquanto diacronia, obviamente sem querer encontrar demasiadamente ligações concretas entre as diferentes manifestações, pois certamente em muitos casos não há. Tornar a questão do maravilhoso é um caminho interpretativo, entre tantos possíveis, que se pode adotar para estudar a Amazônia. Contudo, é preciso que se tenha atenção ao momento histórico ao qual se está trabalhando e aqui uma análise sincrônica não seria ao todo ruim.

Quando proponho uma análise sincrônica não objetivo desconsiderar os componentes de longa duração e, por extensão, uma possibilidade de análise diacrônica, pois, como diria Reinhart Koselleck, a diacronia está contida na sincronia (KOSELLECK, op. cit. pp. 141-142). Há certamente que se pensar que os usos do imaginário do maravilhoso são sempre sincrônicos – dialoga com o seu tempo – e que uma perspectiva analítica diacrônica é capaz de indicar as temporalidades em que aqueles usos se dão. No caso do pintor Manoel Santiago é bem específico: a década de 1920 no contexto de redefinição das bases da identidade nacional no país, num Rio de Janeiro com marcos institucionais artísticos dominados pela Escola Nacional de Belas Artes.

O historiador da arte Timothy James Clark defende que há a necessidade de se fazer um esforço teórico e prático sobre as “condições da produção artística”. Para o inglês a crença do “artista como ‘criador’ da obra; a noção de uma sensibilidade preexistente – com relação à forma, ao espaço, ao sentimento do mundo como criação de Deus ou dos deuses – que a obra devia ‘expressar’” deve ser suplantada em prol de uma apreensão da condição social do artista, da estrutura da produção da arte, “fatos” sobre os patrocinadores e colecionadores de arte, e sobre o comércio de arte (CLARK, 2007, pp. 335-336). Num universo artístico, político e social do Rio de Janeiro dos anos 20, estas questões são imprescindíveis. Recém chegado à Capital da República, sabemos que as condições sociais do pintor amazonense não eram das melhores. Desconhecido e sem a felicidade de encontrar um mecenas tal qual

Portinari, Santiago precisava impressionar a crítica e firmar carreira no novo reduto artístico. Com efeito, o pintor estaria atento às redes de relações de amizades e de mecenato que não raramente exerciam influências junto ao júri dos salões e/ou a críticos e jornalistas que tinham colunas em jornais da imprensa local, além de viabilizarem encomendas de telas que ajudavam no sustento dos artistas (MICELI, op. cit.).

É interessante notar como Manoel Santiago em sua corrida pelo reconhecimento artístico pinta uma enorme variação de gêneros pictóricos, entre os quais se destacam como principais o paisagismo, as marinhas, os retratos, os nus, bem como telas que apresentam as lendas amazônicas. Sem dúvida, tomou algumas orientações sobre paisagismo nas aulas de João Batista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866 – 1944) e da pintura de retratos e de nu feminino, com destaque a formas sensuais, com Rodolfo Chambelland (1879-1967). O pintor amazonense então enveredaria pela pintura de paisagens, mas não tão somente esta. A pintura de uma natureza ornamental, idealizada e tropical associava-se aos motivos lendários amazônicos.

O recém chegado artista vindo do norte procurou inspiração nas lendas de sua terra natal para impressionar e se destacar no Rio de Janeiro. Ao longo das edições dos salões de arte carioca nos anos 20, pintou, entre outros, “Yara”, “Flor de Igarapé”, “Caipora”, “Curupira” e “Marajoaras” - esta última lhe rendeu a consagração diante da crítica e o prêmio de viagem ao exterior em 1927. Possivelmente, aliou o gosto pelo paisagismo imperante nos salões de arte cariocas com os motivos lendários amazônico, objetivando alçar voo e conseguir legitimação artística. É bem verdade que a pintura da natureza era algo caro não apenas no mundo das artes carioca daqueles tempos como também na Belém do Pará da virada do século XIX para o XX. Aqui, neste ponto, a análise de Michael Baxandall parece ser pertinente para um entendimento do aspecto da intencionalidade. O historiador inglês considera que como os quadros são “produtos de uma atividade humana, um fator de seu campo casual é sempre a violação, conceito que coincide em parte com [...] de ‘intenção’”. Com efeito, a intencionalidade é uma condição de toda a ação humana racional (BAXANDALL, 2006, p. 80). Por outro lado, ainda pondera Baxandall, há que se considerar a relação entre o objeto (nesse caso os quadros de motivos amazônicos) e as circunstâncias (o contexto do Rio de Janeiro e, de forma geral do Brasil, na década de 1920). A pintura, dentro desse pressuposto, pode ser vista como evidência dos aspectos da realidade social ou, dito de outra forma, como o lugar de representações em seu contexto histórico (BURKE, 2004).

3. Considerações Finais

Amazonense natural de Manaus que migra para Belém para finalmente fixar residência no Rio de Janeiro, Manoel Santiago imprimiu em sua arte o gosto pelas coisas de sua terra natal. Sem dúvida, o artista buscava um lugar ao sol no Rio de Janeiro, mas também intencionava fazer das lendas um instrumento de nacionalização da arte. Theodoro Braga já militava nesse campo e propunha que os padrões ornamentais das cerâmicas indígenas, bem como a flora e a fauna deveriam servir para estilização da arte decorativa, constituindo um estilo artístico próprio do Brasil. Tal concepção era partilhada por outros artistas, entre os quais Eliseu Visconti, com estudos no campo do design, estilizando elementos da flora brasileira, e Vicente do Rego Monteiro cujos estudos em arte marajoara são desenvolvidos na década de 1920 nas coleções do Museu Nacional (GODOY, 2004). Santiago, por seu turno, acreditava que as “nossas lendas são um manancial riquíssimo de emoção e até agora estão quase virgens de interessar a atenção dos pintores [...]. É preciso que cada grande povo gere sua arte, representativa das tendências e sentimentos de sua raça”. Em outras palavras, o artista julgava que as lendas poderiam ser motivos de inspiração de uma arte brasileira (COSTA, 1927, p. 188).

Na Amazônia, Osvaldo Orico apontava a importância dos “mitos ameríndios” como fonte de inspiração dos artistas (ORICO, 1930, p. 71). Outros como o etnólogo e diretor do Museu Goeldi Curt Nimuendaju e o intelectual Jorge Hurley, ligado ao governo do Pará, travavam uma disputa intelectual sobre o papel dos índios dentro da sociedade brasileira. De uma forma ou de outra, as primeiras décadas do século XX trouxeram à tona um debate sobre a constituição de uma política indigenista e o lugar do índio na futura formação social brasileira (Cf. FIGUEIREDO, 2010). Embora longe, Santiago estabeleceria, ao seu modo, uma interpretação de como incorporar as lendas e os índios dentro de uma arte nacional; uma visão que se constituiria por um complexo de representações que envolvia as lendas e a paisagem do ambiente amazônico, sob um espectro idílico que, não raramente, se estendia às representações dos índios, tal qual a ninfa selvagem de “O Curupira”.

Referências bibliográficas

Periódicos:

DEMORO, Lauro M.. Artes e Artistas. A Exposição geral de 1924. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1924, p. 5

MAURICIO, Virgilio. Belas Artes. O salão de 1923. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1923, p.3.

NOTAS DE ARTE. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1927, p. 5.

O "SALON" DE 1920 - Inaugura-se hoje a exposição de belas artes - Os Trabalhos Expostos. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1920, p.3.

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

RIBEIRO, Fléxa. O SALÃO DE 1926. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1926, p. 1.

SILVA, Mario da. Belas Artes. O salão de 1924 - A Pintura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1924, p.3.

Livros

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

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

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

COELHO, Geraldo Mártires. Natureza, iluminismos e iluministas na Amazônia. *Revista de Estudos Amazônicos*, v. III, 2008. pp. 65-92

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. In: VALLE, Arthur (org.). *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac.htm>. Acesso em: 16 de julho de 2012.

FEBVRE, Lucien. *O Reno: história, mitos e realidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feito*. (Dissertação de mestrado). Niterói: UFF, 2009.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. "O índio como metáfora: política, modernismo e historiografia na Amazônia nas primeiras décadas do século XX. *Projeto História*, n.41, 2010, pp.315-336.

GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. (tese de Doutorado). São Paulo: Unicamp, 2004.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visões do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. *Estudos Históricos*, v. 5, nº 10, 1992, pp. 134-146.

MAGASICH-AIROLA, Jorge; BEER, Jean-Marc de. América Mágica: Quando a Europa da renascença pensou estar conquistando o Paraíso. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas*. Retratos da Elite Brasileira (1920-40). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NETO, João Augusto da Silva; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/ms_lendas.htm.

ORICO, Osvaldo. *Os mitos ameríndios: sobrevivências na tradição e na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Limitada, 1930.

PORRO, Antônio. Como nasce uma lenda. In: *O Povo das Águas: ensaios de etno-história amazônica*. Rio de Janeiro: Vozers, 1995. pp. 143-146.

SANTA ROSA, Henrique. *História do Rio Amazonas*. Belém: Oficinas Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1926.

SANTIAGO, Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Editora Sergio Cardoso, 1967.

SANTIAGO, Manoel. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ms_arquivos/ms_1926_curupira.htm. Acesso em 12 de julho de 2012.

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, pp.3-31.

WISSMAN, Fronia. *Bouguereau*. Rohnert Park: Pomegranate Artbooks, 1996.

Notas

¹ A possibilidade de uma análise sincrônica e diacrônica é levantada por Koselleck dentro de uma História dos Conceitos. Cf. KOSELLECK, 1992, pp. 134-146.

² Título do livro publicado por Manoel Santiago em 1967 com o apoio do governo do estado do Amazonas. Este livro é uma compilação de dez narrativas do lendário amazônico, ilustrado com gravuras do próprio pintor. Cf. SANTIAGO, 1967. Em 2003, a Editora da Universidade Federal do Amazonas publicaria a segunda edição deste.

³ Esta interpretação não é ao todo desconexa, haja vista que o próprio Manoel Santiago fez questão de enfatizar o aspecto sensual da tela. Nas palavras do pintor, “[...] As índias adolescentes [...] adormecem sonhando com o Curupira. Se alguma d'ellas commeter uma falta e não a puder justificar, logo será acusado o Curupira pelo crime de sedução. Texto escrito no verso do quadro. Cf. SANTIAGO, Manoel. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ms_arquivos/ms_1926_curupira.htm. Acesso em 12 de julho de 2012.

⁴ Sobre esta perspectiva de o rio ser uma construção humana, Lucien Febvre analisou a história do Reno como uma história que demonstra a “capacidade criadora da imaginação” que criou um Reno germânico, um Reno francês, um Reno fronteira natural, um Reno alemão. Cf. FEBVRE, 2000.

⁵ Os relatos de Cristovão Colombo (1451-1506) no final do século XV já se referiam a uma ilha no Caribe habitada por mulheres. Cf. UGARTE, 2003, p. 12. Mais especificamente sobre como mito das amazonas tomou corpo na perspectiva de Cavajal ver: PORRO, 1995, pp. 143-146.