

Um jogo de olhares: Sesta Tropical no atelier de Haydêa Lopes e Manoel Santiago

Laíza de Oliveira Rodrigues¹

 0000-0002-5291-4926

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4667

Resumo

O artigo convida à reflexão sobre alguns dos mecanismos dispostos no processo de consolidação do pintor Manoel Santiago no circuito expositivo carioca da década de vinte. Para esse fim, uma fotografia será nosso principal objeto de análise. Publicada em um momento de acalorado debate em torno do artista e de sua tela, *Sesta Tropical*, ela nos permitirá uma percepção aguçada sobre os matizes que permearam a autoimagem do pintor, bem como das instâncias de legitimação atuantes no meio artístico.

Palavras-chave: Manoel Santiago. *Sesta Tropical*. Atelier do artista. Crítica de Arte.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, bacharel e licenciada em História pela mesma instituição. Sua pesquisa conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

O presente artigo propõe uma análise inicial a respeito de uma intrigante fotografia, que sob o título *Um casal de artistas: os pintores Haydée Lopes Santiago e Manoel Santiago, no seu “atelier”* [Figura 1], estampou uma das páginas da revista carioca *Para Todos*, entre as tiragens do mês de agosto de 1925. A proposta se origina de inquietações que derivam da nossa pesquisa de mestrado, interessada na tela *Sesta Tropical* [Figura 2], autoria do pintor retratado, Manoel Santiago (1897-1987) e que enviada à Exposição Geral Belas Artes de 1925 foi recusada, ao que tudo indica, ante a alegação de amoralidade na representação do nu. O caso, que sensibilizou as atenções midiáticas no período de inauguração do Salão, se tornou pauta para personagens da imprensa fluminense, que avidamente contestaram a determinação oficial.

Em meio à ruidosa campanha em defesa do artista que avançava pelos jornais, eis que nos deparamos com a referida fotografia, na qual entrevemos *Sesta Tropical*. Com uma aparição inusitadamente tácita, não assinalada pela legenda, tratava-se, salvo engano, da única alusão visual ao tão enunciado quadro a ser divulgada naquele ano, em condições que fossem minimamente apropriadas ao conhecimento da composição.² Convidando-nos a testemunhar o instante de quietude, que em um canto de atelier entrelaçou autor e obra acusados, recordamos que, segundo Harry Berger, “Retratos contam histórias”.³ Portanto, vejamos a que enredos essa imagem pode nos reportar.

Diante da fotografia e conforme a inscrição orienta, a cena que observamos ambienta-se em um estúdio de pintura. Posicionada à frente de outras telas, esboçadas ao fundo do cômodo, *Sesta Tropical* ocupa lateralmente o registro fotográfico, apenas parcialmente oferecida à contemplação de futuros observadores. Apesar do enquadramento proposto, que não permite a plena observação da obra – além das limitações próprias à qualidade do registro, que dificultam o reconhecimento das personagens representadas em sua integridade –, ainda assim é possível entrever o tema que anima a composição. Surpreendemos aquelas cinco controversas figuras, arquitetonicamente acomodadas ao redor de uma mesa posta, cúmplices no instante fotográfico que as reúne em cena.

Ladeada ao quadro e ocupando a extremidade oposta da imagem, reconhecemos a artista Haydée Lopes Santiago (1896-1980). Retratada de pé, com os braços cruzados em repouso, seu semblante é evidenciado pela iluminação projetada, acentuando um olhar vigilante, compenetrado na operação que ocupa a figura centralizada e em primeiro plano na fotografia. Ali está Manoel Santiago, que ao assumir a autoria perante à tela, reivindica para si um perfil um tanto singularizado. Ressalta no arranjo

² Contrastando ao caso de *Sesta Tropical*, que até onde sabemos, começou a circular enquanto imagem apenas em 1926, a fotografia em questão foi contemplada por outras publicações da imprensa ao longo de 1925, em proporções consideravelmente menores.

³ BERGER, Harry. Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture. **Representations**. University of California Press, n. 46, 1994, p. 87. Tradução nossa.

fotográfico a sua figura, que enroupada em uma longa túnica estampada – de onde desabrocham alvoroçados botões de rosa –, se diferencia da indumentária que comumente vestiu artistas representados em seu ofício: o tradicional manto de cores claras e sóbrias, liso e desafetado, facilmente encontrado nos álbuns fotográficos do entresséculos. Pensamos, como exemplo, nos retratos em estúdio dos pintores Pedro Weingärtner, Antônio Parreiras e Eliseu Visconti.

Além dos traços que se tornaram caros à caracterização santiagana, como os cabelos penteados para trás e os inconfundíveis óculos, o pintor surge na reprodução incensado por contornos algo dramáticos, à imagem daqueles que habitavam o universo cinematográfico – prisma não muito distante, por sinal, daquele conferido às de estrelas do cinema que frequentemente estampavam o vasto álbum da revista *Para Todos*. Digno de nota é o fato que, somente entre as edições de agosto, o casal de pintores figurou ao lado de personalidades como Germaine Dermoiz [Figura 3], atriz francesa que naquela ocasião visitava o Rio de Janeiro, além de Barbara La Marr e Conway Tearle, moldurados em um arrebatador frame do filme americano *The Heart of a Siren*, lançado em 1925 [Figura 4]. Quiçá motivado por aqueles que avizinhava, digamos que é como se Manoel “entrasse em cena”. Compenetrado em sua tarefa, o pintor equilibra alguns pincéis e sua paleta com uma das mãos, ao mesmo tempo em que, com a outra, simula o trato com as tintas, como prestes a dar os últimos retoques no quadro, já emoldurado, situado à sua frente.

Convidados à intimidade do atelier de um casal de jovens pintores, que naquele momento ensaiava alguma proeminência no cenário expositivo, poderíamos alegar – relacionando a imagem à legenda que a acompanha – que ambos se fortaleceriam enquanto uma união simbólica, inteiramente dedicada à experiência artística. Em contrapartida, apesar do interesse pela intimidade de um lar de artistas configurar tema frequente na pauta da imprensa naquela época, cumpre assinalar que nós não os observamos a partir das mesmas lentes fotográficas que se interessavam por adentrar esse espaço privado de criação – recurso convencionado entre as reportagens de “críticos visitantes”, como foram, por exemplo, Adalberto Mattos, Tapajós Gomes e Angyone Costa.⁴

⁴ Recurso medular nas séries assinadas pelos críticos mencionados, essas fotografias proporcionavam ao público uma espécie de incursão pela morada dos artistas, caminho profuso em minúcias que, regularmente, findava no atelier. Há de se considerar que, assim como outros artistas contemporâneos, como Georgina e Lucílio de Albuquerque e Margarida e Augusto Bracet, Manoel e Haydêa também foram contemplados nessas reportagens. Para um olhar interessado sobre visitas aos ateliers de artistas, ver: BRANCATO, João. A imprensa bate à porta: Adalberto Mattos e Angyone Costa nos ateliês. In: Encontro de História da Arte: da percepção à palavra: luz e cor na História da Arte, 2017, Campinas. **Atas do XI Encontro de história da arte**. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2015; BRANCATO, João. Imagens de atelier na crítica de arte de Adalberto Mattos. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, São Paulo, v. 3, n. 2, 2019.



Figura 1:

Um Casal de Artistas, 1925. Fotografia.

In: Para Todos, RJ, nº 348, 15 ago. 1925, p. 26.



Figura 2:
Manoel Santiago, **Sesta Tropical**, 1925.
Óleo sobre tela. Coleção Privada.

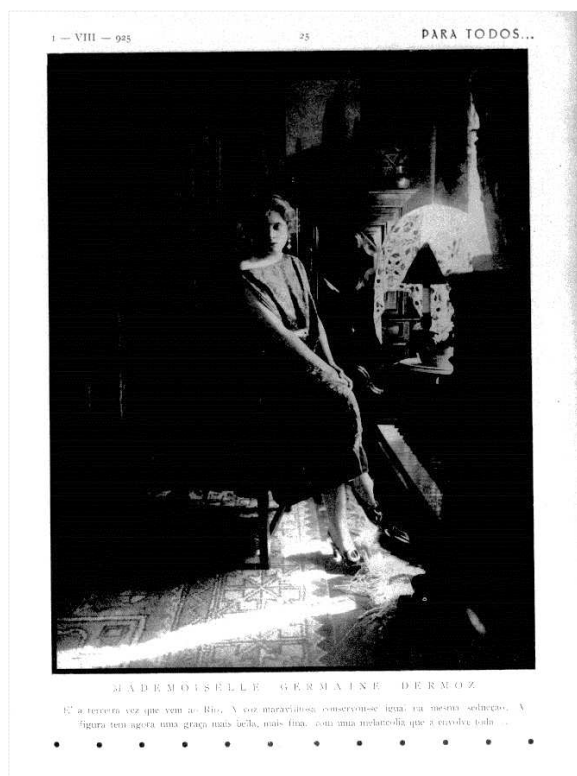


Figura 3:
Mademoiselle Germaine Dermoz, 1925.
 Fotografia.
 In: **Para Todos**, RJ, nº 346, 1 ago. 1925, p. 25.



Figura 4:
Barbara La Marr e Conway Tearle no filme
“Vencedora de Corações”, 1925. Fotografia.
 In: **Para Todos**, RJ, nº 350, 29 ago. 1925, p. 34-35.

Por outro lado, o registro reproduzido pela *Para Todos* tampouco revela a preocupação em distinguir, ao menos em lugar de evidência, o trabalho da pintora que ali se posiciona. Haydée Lopes, artista frequentemente aludida pelas considerações da crítica como parte dos “novos” que surgiam, e por vezes retratada individualmente ao lado de suas obras no momento inaugural do Salão – anualmente sublinhado pelos mais diversos periódicos [Figura 5] –, naquela ocasião reservava seus pincéis e ocupava o lugar de espectadora.

Logo, sugerimos que uma relação outra, de diferente natureza, se fortalece na composição fotográfica. Silenciosa, ela aproximaria criador e criação. Fora da cena representada e alheios ao ritual que se anuncia, suspeitamos que apenas *Sesta Tropical* poderia denunciar o nosso olhar, decerto intrometido. De maneira análoga, somos autorizados à contemplação – parcial, mas sobretudo não acidental –, da mais expressiva obra enviada por Manoel Santiago à Exposição Geral de 1925, que pode,

inclusive, ter sido idealizada para a disputa pelo Prêmio de Viagem desse Salão, passaporte para a sua estreia na cobiçada concorrência que animava o circuito expositivo.⁵

Ainda assim, o sujeito em foco, o eixo na composição fotográfica, certamente não reside na tela, que apesar de desvelar-se como componente do registro, permanece em uma condição periférica, próxima ao anonimato. Esse espaço está reservado àquele que, supostamente, não nota os olhares que o cercam, não nos encara em resposta, atento apenas à finalização de sua devotada obra. Encorajados pela peculiar figura que protagoniza a cena, imbuída por aquele “sentido simbólico”⁶ assinalado por Peter Burke, como compreender a persona representada pelo artista?

Começando sua trajetória no campo das belas-artes em Belém do Pará, o jovem manauense Manoel Santiago deu continuidade às suas inclinações artísticas ao se encaminhar para a capital da República, onde em 1919 iniciou sua formação no curso geral da Escola Nacional de Belas Artes. Discípulo, inicialmente, do mestre Lucílio de Albuquerque, o pintor inaugurou sua participação nas Exposições Gerais em 1920, espaço no qual se apresentou regularmente até o ano de 1927, quando conquistou o Prêmio de Viagem com a tela *Marajoaras* (1927) [Figura 6].

Possivelmente amparado pelo o que o pesquisador João Augusto da Silva Neto caracterizou como uma “dupla intenção”, ou seja, pelo empenho na valorização da cerâmica marajoara enquanto motivo para a pintura e pela busca por legitimidade no circuito artístico⁷, com o quadro *Marajoaras*, Santiago reservou seu lugar nos manuais da arte brasileira, conhecido como o pintor dos temas amazônicos e pela paleta que, nas palavras de José R. Teixeira Leite, “se revestiu, sempre, de grande tipicidade”.⁸ Interessados nos momentos que antecederam a consagração pela viagem, ao cotejarmos uma segunda fotografia do casal, divulgada em 1926 por Angyone Costa⁹ e posteriormente recuperada em seu livro *A Inquietação das Abelhas* (1927) [Figura 7], somos tentados a insinuar que – quem sabe retomando a artimanha do ano anterior –, Manoel sugestionava a pretendida premiação com *Marajoaras*, renunciando sua intenção no registro no qual um outro artista, diferente de 1925, se dispõe ao nosso olhar.

⁵ Ainda que Manoel Santiago tenha sido mencionado como concorrente ao Prêmio de Viagem de 1925 nos momentos que antecederam a inauguração do Salão, não encontramos bases para afirmações categóricas quanto à sua intenção de pleitear a disputa com a tela *Sesta Tropical*, questão permanece em aberto.

⁶ BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. São Paulo: Unesp, 2016, p. 42-44.

⁷ SILVA NETO, João Augusto da. **Na seara das cousas indígenas**: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro (1871-1929). 2014. Dissertação (Mestrado em História) - UFPA, Pará, 2014, p. 18; 107-108.

⁸ LEITE, Jose Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 462.

⁹ NA INTIMIDADE dos nossos artistas: Uma hora amável na residência de Manoel e d. Haydêa Santiago. **O Jornal**, RJ, nº 2427, 7 set. 1926, p. 17. Disponível online.



Figura 5:
A senhora Haydée Lopes Santiago dando
a última mão de verniz num dos seus
quadros, 1925. Fotografia.
In: Revista da Semana, RJ, nº 35, 22 ago.
1925, p. 21.



Figura 6:
Manoel Santiago, **Marajoaras**, 1927. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



Figura 7:

D. Haydée Santiago. In: COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas.** Pimenta de Mello & Cia, 1927.

Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>. Acesso em: 09/02/2022.



Figura 8:

Os pintores Haydée e Manoel Santiago nas alvas areias de Icaraí, 1925.

Fotografia.

In: **Fon Fon**, RJ, nº 13, 28 mar. 1925, p. 40.

Nessa imagem, também ambientada no atelier dos artistas, os encontramos em uma atmosfera que destoa daquela vislumbrada anteriormente. Enquadrados em um iluminado canto do estúdio, ao redor de ambos orbitam obras e ensaios, alguns facilmente reconhecíveis, como estudos para *O Curupira*, exposto em 1926, além de um preeminente esboço para o que se tornaria *Marajoaras*, em grandes proporções. Contrapondo à fotografia anterior [Figura 1], enfatizamos a postura de Manoel, que nesse caso, não sugere qualquer investimento na futura obra. Apresentando-se de terno ao segurar uma ventarola, dessa vez sua atenção se traduz em um olhar voltado para a pintora Haydêa Lopes, que é quem segura os pincéis. Das continuidades e divergências que permeiam os dois retratos – que certamente corresponderam à autoimagem pretendida por Santiago em uma dada circunstância –, indagamos a respeito dos vestígios que nos reportaram àquele introspectivo perfil do artista proposto em 1925, e que se fazia ausente logo no ano seguinte.

Estimulado pelo vislumbre de um futuro promissor, em seus primeiros anos na capital, Manoel manteve-se próximo aos meios que lhe possibilitaram legitimar-se profissionalmente: preservou, inicialmente, o vínculo com a instituição de referência para o ensino artístico do país e se fez presente no circuito expositivo de maior importância na 1ª República, as Exposições Gerais.¹⁰ Há de se considerar que a partir de 1923 o pintor também alargou seu campo de possibilidades ao integrar a proposta de um novo certame, na destacada posição de membro da organização, o Salão da Primavera, evento independente, sem júri, supostamente alheio à autoridade da instituição oficial.¹¹

Reconhecido em meio ao amontoado de expositores fotografados durante a inauguração desses salões, a princípio, foi a figura circunspecta de um pintor elegantemente vestido que parece ter preponderado sobre o artista nesses anos iniciais. Com uma expressão pessoal muitas vezes restrita ao plano discursivo das notas jornalísticas e condicionada às impressões da crítica sobre sua diversificada contribuição nesses eventos, até então, escapavam-nos elementos mais contundentes que pudessem contribuir para a leitura da imagem santiagana capturada na fotografia. Logo nos primeiros meses de 1925, entretanto, um lugar mais individualizado sobre o artista principiava, timidamente, pela seara jornalística, mas com direito a alguma versatilidade.

Um interessante contraponto para o já conhecido retrato do casal Santiago [Figura 1] pode ser estabelecido a partir de outro registro, ilustrado na bem-humorada seção *Trepasções*, da revista *Fon Fon*, publicada em março daquele ano. Nos referimos a uma simpática fotografia dos pintores que, longe de

¹⁰ VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. 2007. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - UFRJ, Rio de Janeiro, 2007, p. 141.

¹¹ Em nossa dissertação de mestrado dedicamos um olhar abrangente sobre a experiência inicial de Manoel Santiago no Rio de Janeiro. A análise se desdobrou, de maneira mais enfática, sobre as frequentações do artista nas Exposições Gerais e no Salão da Primavera.

pincéis e cavaletes, posavam em seus trajes de banho “nas alvas areias de Icaraí” [Figura 8]. Simultaneamente a esse perfil atlético do casal, digamos assim, também encontramos olhares mais centrados nas peculiaridades de sua expressão artística. Apontamentos nos quais Manoel Santiago se distingue como um pintor simbolista e iniciado nas artes esotéricas, preceito que orientaria a atmosfera mística de suas criações.

Em verdade, essa última percepção sobre o artista parece ter assumido posição referencial a partir da edição de fevereiro de *As nossas trichromias*, publicada mensalmente pela revista *Ilustração Brasileira*. Acompanhado no editorial por um pequeno grupo de artistas, Manoel Santiago foi privilegiado por uma explanação que se ocupou dos meandros de sua prática artística. Ela nos introduz às feições de um pintor de profunda erudição, “teosofista e ocultista”, que não se limitava “a ver a vida somente no seu aspecto físico”. Dotado de uma “visão astral”, a obra de Santiago resultaria do pleno acordo entre sua percepção de artista e os “sentimentos da ciência a que se devota”, narrativa que o aproximava de uma espécie de mediador entre diferentes planos.¹²

Apesar de vacilar um tanto acanhadamente entre as colocações da imprensa, é precisamente essa interpretação sobre Manoel que nos possibilita sugestivas correlações com a representação do artista estampada pela *Para Todos* [Figura 1], corolário de um olhar fotográfico que parece igualmente interessado por sondar o misticismo de sua criação. Em alguma medida, essa curiosidade compartilhada também foi notória na crítica de Adalberto Mattos, que em visita ao casal Santiago se deteve sobre aquele cuja obra se afastaria por completo “dos lugares comuns”. Colocando a atmosfera do atelier ao alcance de seus leitores, Mattos atestava:

No ambiente da oficina respira-se a fragrância dos santuários... Não tardou a explicação do perfume, a esposa do pintor, num requinte gentil, desvendou o mistério: Santiago, Teosofista convicto, antes de se entregar ao trabalho, queima essências fazendo profundas meditações para que os “Auxiliares Invisíveis” venham ao encontro da fé predispondo o espírito a alhear-se dos conflitos íntimos, e a produzir com pureza, com alegria, vencendo as atribulações e as dificuldades...¹³

De outra parte, é necessário sinalizar que, sem dúvida, as dificuldades em precisarmos o momento exato em que a cena foi fotografada nos encaminham a uma série de indagações: estaríamos diante do retrato posado por um candidato em vias de entregar sua obra à comissão do Salão, ou de um artista que acorria pela flexibilização da decisão que determinou a devolução de sua tela? Distanciados

¹² AS NOSSAS trichromias. *Ilustração Brasileira*, RJ, nº 54, fev. 1925, p. 68-69. Disponível online.

¹³ MATTOS, Adalberto. Um lar de artistas. *Ilustração Brasileira*, RJ, nº 60, ago. 1925, p. 9-10. Disponível online.

de certezas quanto a esses questionamentos, o que podemos assegurar sobre a reprodução – e que não deve ser desprezado –, são as circunstâncias que configuraram sua inserção no plano midiático.

Divulgada em 15 de agosto, poucos dias após a abertura da exposição, a reprodução integrava, como já adiantamos, o conturbado processo de recusa enfrentado por Manoel Santiago. Tema que se prolongou em meio aos trâmites oficiais e que pelas circunstâncias ocupou em peso a pauta da imprensa.¹⁴ Naquela ocasião, a fotografia de fato representava um instante em suspenso para autor e obra, imersos em um clima de animosidades permeado por estimulada campanha pela revogação das decisões oficiais. Posteriormente oficializada a recusa de *Sesta Tropical*, consideramos sintomático que na permanência de um obstinado amparo ao martirizado pintor, que na verdade pouco se ocupava da tela rejeitada, reconheçamos aqueles mesmos atributos sintetizados anteriormente e que gravitam na fotografia: Manoel se tornava a vítima de uma acusação descabida, nomeadamente indecorosa em razão de sua “superior intuição artística”.¹⁵

Com efeito, prolongamentos dessa leitura se estendem ao longo dos anos seguintes com riqueza e complexidade situadas bem além de nossas incipientes pretensões para o presente artigo. Por ora, o que nos compete assinalar são os possíveis paralelos que equilibram o espiritualizado perfil santiagano retratado [Figura 1] e a concepção sobre o artista teosofista que se consolidava ao final da década de vinte. Essas relações se fortalecem quando Tapajós Gomes, em 1928, reconheceu em Santiago um artista impulsionado por uma “força misteriosa”, que “domina e o obriga a produzir”¹⁶, mas também se revigoram através dos discursos proferidos posteriormente pelo próprio artista.

Contrariando a proposição fotográfica de uma “visão em silêncio”¹⁷, como observou Sylvain Maresca, ressaltamos a relação entre autor e obra elaborada na fotografia como um momento repleto de significados. Dos caminhos para a compreensão da autorrepresentação do artista, pensamos que ao retratar-se em um momento de recolhimento meditativo – que é, ao mesmo tempo, anunciador da iminente finalização de sua obra –, Santiago conferia à sua imagem aquela “performance especial”¹⁸ mencionada por Peter Burke, fortalecendo-se ao lado da primeira composição de fôlego que destinou,

¹⁴ Não se adequando às conformações propostas para o presente artigo, optamos por não abordar o processo de recusa de *Sesta Tropical*. O tema será analisado com o detalhamento que lhe é devido em nossa dissertação de mestrado.

¹⁵ AS RECUSAS que consagram: uma tela impedida de figurar na exposição geral por imoral. *Gazeta de Notícias*, RJ, nº 193, 16 ago. 1925. p. 9. Disponível online. Para uma análise mais aprofundada sobre o engajamento da crítica na defesa de Manoel Santiago, bem como das narrativas que possivelmente fundamentaram a recusa de *Sesta Tropical*, ver: BRANCATO, João; RODRIGUES, Laíza. ‘É ou não amoral?': *Sesta Tropical* de Manoel Santiago e a censura no Salão de Belas Artes. In: XIII Encontro de História da Arte, 2019, Campinas. *Atas do XIII Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2019.

¹⁶ GOMES, Tapajós. Entre Artistas: Manoel e Haydée Santiago. *Ilustração Brasileira*, RJ, nº 90, fev. 1928, p. 21-26. Disponível online.

¹⁷ MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 37.

¹⁸ BURKE, *op. cit.* p. 44.

ou destinaria, à comissão julgadora. Mobilizando o vocabulário articulado pela imprensa, o pintor não apenas legitimava sua nova tela como parte de sua expressão artística, como também reforçava sua imagem enquanto “pintor-mediador”.¹⁹

Em tons conclusivos, ressaltamos que por certo são ambíguas as relações que teceram a inserção de *Sesta Tropical* no cenário carioca, obra tantas vezes aludida pela campanha que motivara e ao mesmo tempo tão ausente nesse meio discursivo, mas que, talvez como na intenção fotográfica, ofuscou-se diante da figura evocada por seu criador. Ao mesmo tempo, a ordem dos eventos mencionados nos permite compreender o registro como um importante elemento no processo de legitimação do pintor Santiago, principalmente se considerarmos sua provável condição de candidato ao Prêmio de Viagem. O fato sublinha, por sua vez, tanto o agenciamento da imprensa como uma importante engrenagem no mecanismo de validação artística, quanto reafirma o lugar de autoridade conferido ao espaço institucional no circuito artístico do início do século.

Referências bibliográficas:

BERGER, Harry. *Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture*. **Representations**. University of California Press, n. 46, 1994.

BRANCATO, João. Imagens de atelier na crítica de arte de Adalberto Mattos. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, São Paulo, v. 3, n. 2, 2019.

BRANCATO, João; RODRIGUES, Laíza. ‘É ou não amor?’: *Sesta Tropical* de Manoel Santiago e a censura no Salão de Belas Artes. In: XIII Encontro de História da Arte, 2019, Campinas. **Atas do XIII Encontro de História da Arte**. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2019.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. São Paulo: Unesp, 2016.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. ‘Ser artista é ser profeta’: Representações do artista como sacerdote. In: X Seminário do Museu D. João VI & VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX, 2020, Rio de Janeiro. **O Artista em Representação /Coleções de Artistas**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2019.

¹⁹ Uma contribuição imprescindível à compreensão da fotografia em questão foi elaborada por Martinho Alves da Costa Junior, que relacionou ideais espiritualistas da ordem dos Rosas Cruzes, bem como dos Nabis, com a visão teosófica presente em Manoel Santiago. Como afirma o autor, “[No retrato] Manoel se mostra possivelmente como esse detentor de uma verdade teosófica, seu semblante [...] acentua a afinidade com o invisível”, notória, como sugere a imagem, em sua prática artística. Cf. COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. ‘Ser artista é ser profeta’: Representações do artista como sacerdote. In: X Seminário do Museu D. João VI & VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX, 2020, Rio de Janeiro. **O Artista em Representação /Coleções de Artistas**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2019, p. 555-566. Ver também: BRANCATO, *op. cit.*, 2019, p. 231.

LEITE, Jose Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. *In*: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

SILVA NETO, João Augusto da. **Na seara das cousas indígenas**: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro (1871-1929). 2014. Dissertação (Mestrado em História) - UFPA, Pará, 2014.

VALLE, Arthur. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930)**: Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. 2007. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.