

O CURUPIRA E A NINFA SELVAGEM: PINTURA E IDENTIDADE AMAZÔNICA DOS ANOS 20^{1*}

João Augusto da Silva Neto²

INTRODUÇÃO

No ano de 1919, chegava ao Rio de Janeiro o pintor Manoel Santiago (1897-1987). A viagem à Capital da República fora para almejar uma formação artística num dos mais importantes centros artístico do país até então: a Escola Nacional de Belas Artes. 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, foi durante as aulas no atelier de seu mestre Theodoro Braga (1872-1953) e nas visitas ao Museu Paraense Emílio Goeldi que o amazonense tomou gosto pela pintura da flora e da fauna locais e dos elementos da arte decorativa indígena³. Teve certa notoriedade no cenário artístico local por ganhar prêmios como “*hors-couours*” na 6ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura em 1918 e na condição de sócio fundador da Academia Livre de Bellas Artes no mesmo ano, juntamente com um grupo de artistas e intelectuais⁴. Por outro lado, fora do cenário artístico paraense, não era fácil repetir a proeza da 6ª Exposição Escolar, sobretudo no restrito circuito de artes da Capital da República.

Fazer carreira artística no Rio de Janeiro era algo ambicionado por muitos pintores brasileiros. A Escola Nacional de Belas 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 (MICELI, 1996). Nestes salões, Santiago apresentaria ao público carioca

1 * Este trabalho é parte de uma pesquisa maior desenvolvida no Grupo de Pesquisa de História Social da Arte no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, coordenada por Aldrin Moura de Figueiredo e financiada pelo CNPq.

2 Mestrando em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará, bolsista CAPES e membro do Grupo de Pesquisa História Social da Arte e da Linguagem.

3 Theodoro Braga se utiliza desses elementos para pensar um repertório ornamental para a construção de uma arte dita nacional. Em vários de seus textos, o pintor paraense milita em prol de uma arte nacional baseada em modelos da flora e da fauna amazônicas, bem como da arte decorativa de culturas indígenas. Sobre esta questão ver: BRAGA, 1905; 1915; 1917; 1921.

4 A fundação da Academia visava estabelecer em Belém uma instituição que atendesse às necessidades artísticas da cidade. Entretanto, a instituição esbarrou em dificuldades financeiras e teve seu fim em 1922. Cf. FERNANDES, 2009:65.

as paisagens da natureza e da mitologia de sua terra natal. Em 1923 expõe a tela “Yara” (c.1923) e no ano seguinte era considerado um “pintor de imaginação equilibrada e que poderá produzir belas e originais coisas, se continuar no gênero de que já nos dá excelentes demonstrações, inspirando-se nas lendas nortistas”⁵. No Salão de Belas Artes de 1926, Santiago chegaria perto do grande prêmio de viagem ao exterior, cobiçado pelos pintores de então. Entre os concorrentes ao prêmio de viagem estavam Armando Vianna (1897-1991), Manoel Santiago, Sarah Villela (1903-1958), Manoel Constantino (1899-1976) e Candido Portinari (1903-1962), 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”⁶

Não se engane caro leitor ao pensar que Manoel Santiago teve tanta facilidade 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”⁷.

Curiosamente, Ribeiro mostra 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 em relação a 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.

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

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

7 RIBEIRO, Fléxa. O Salão de 1926. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1926, p. 1.

MANOEL SANTIAGO, O PINTOR DE “LENDAS AMAZÔNICAS”⁸

A tela “O Curupira” (1926) não deu ao pintor o prêmio máximo, mas foi considerada “uma das inteligências mais seguras de quantas pleiteiam louros”⁹. Nesta pintura é retratada a cena do curupira junto à rede de uma índia em meio a uma floresta tropical. 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. Um azul acinzentado dá visibilidade ao céu cuja cor se reflete nas águas. 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 [Ver figura 1].

Diante dessa selva 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 humana¹⁰. 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 uma índia de cor clara deitada numa rede, 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

8 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.

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

10 Raimundo Moraes o chamou de “Deus defensor da floresta”. Cf. MORAIS, 1931. No final do século XIX, quando muitos intelectuais estudaram o folclore amazônico com o intento de salvaguardar do desaparecimento frente ao avanço da civilização, Barbosa Rodrigues reuniu um conjunto de lendas amazônicas, entre os quais há mais de uma dezena de versões sobre a aparição do curupira. Cf. BARBOSA RODRIGUES, 1890. Uma análise detalhada sobre esta questão e os diferentes usos do legendário da etnologia e o folclore amazônicos está em FIGUEIREDO, 2009a.

esta, possivelmente, seja objeto de luxúria do curupira¹¹. 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.

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). Tal qual como o pintor francês, Santiago busca inspiração nas lendas para construir seu repertório visual e, desse modo, impressionar o público e o júri dos salões de arte carioca até que em 1927 lhe é conferido o prêmio de viagem à Europa pela tela “Marajoaras”¹².

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 de 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 em sua mão, pintando o corpo da índia. No canto inferior esquerdo, há três vasos em cerâmicas ornamentados 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*).

11 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.

12 NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 25 ago. 1927, p. 5.

No plano intermediário da pintura, existe outra índia de pele clara com os seios à mostra deitada numa rede, sendo confortada pela sombra das folhas de 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 sua 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 à árvore e ao lado desta outra índia com a cabeça curvada olhando para baixo e sentada no solo [Ver figura 2].

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 femininas que evocam a beleza e sensualidade de índias que se transfiguram em ninfa ou em Vênus selvagem no exotismo da natureza tropical amazônica.

O trato dado à natureza é um ponto que merece ser destacado. 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 como um dos elementos 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). Como bem salientou Henrique Santa Rosa em seu estudo sobre o Rio Amazonas, o rio exerceu um papel 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 e na demarcação de território e de fronteiras (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 para forjá-lo de acordo com certo interesse (FEBVRE, 2000). Tomando como exemplo o Rio Amazonas, este não é apenas o rio que nasce nas montanhas andinas e deságua no Atlântico, mas o rio que fora palco para que mitos europeus pudessem ser encenados - em especial o mito da amazonas que 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 Amazonas¹³. 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.

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, 2007:335-336). 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

13 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 forjou um Reno germânico, um Reno francês, um Reno fronteira natural, um Reno alemão. Cf. FEBVRE, 2000.

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”. 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 do Rio de Janeiro daquele tempo como também em Belém do Pará, antigo reduto escolar do artista amazonense, desde os fins do século XIX e início do XX (FIGUEIREDO, 2009b). 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, 2006:80). Por outro lado, 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).

Circunscrito em um contexto de redefinição da arte nacional, Manoel Santiago imprimiu em sua arte o gosto pelas coisas de sua terra natal para fazer das lendas um instrumento de nacionalização da arte. Tratava-se de forjar uma identidade nacional sob uma visão dos elementos amazônicos para a construção de uma arte brasileira¹⁴, haja vista que era necessário que “cada grande povo gere sua arte representativa das tendências e sentimentos de sua raça” (COSTA, 1927:188). A relação com elementos da Antiguidade Clássica mostra que o artista amazonense era tributário aos modelos artísticos greco-romanos, reconhecendo-os como o “mais alto padrão de beleza artística

¹⁴ Theodoro Braga, Eliseu Visconti e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) já militava nesse campo e propunham constituir um estilo artístico próprio do Brasil com a estilização de elementos da flora brasileira e da arte decorativa da cerâmica marajoara. Cf. GODOY, 2004.

do Universo, e de que a Grécia foi máxima expressão”¹⁵. Por seu turno, Santiago estabeleceria 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

BARBOSA RODRIGUES, João. *Poranduba amazonense*, ou kochiyima-uara porandub, 1872-1887. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.

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

BRAGA, Theodoro. A planta brasileira (copiada o natural) aplicada à Ornamentação. Original ilustrado e manuscrito. São Paulo: Biblioteca Pública Mário de Andrade (1905).

_____. “A arte brasilica através da cerâmica da ilha de Marajó”. In: Moura, Ignacio (org.). *Anuario de Belém em comemoração do seu tricentenário – 1616-1916*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p.135-136.

_____. “A arte decorativa entre os índios selvagens da foz do Amazonas”. *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará*. v.1, n.1. Belém, 1917, pp.49-52

_____. “Estilização nacional da arte decorativa aplicada”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 9, dezembro de 1921.

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.

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. *A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia, 1870-1950*. Belém: Edufpa, 2009a.

15 BELÉM NOVA. O momento na pintura - Entrevista com Manoel Santiago. Nº 65. Belém, 29 de janeiro de 1927.

- _____. A pintura da história: patrimônio e paisagem na Amazônia, 1890-1910. In: Flávio Leonel Abreu da Silveira, Cristina Donza Cancela. (Org.). *Paisagem e cultura: Dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: Edufpa, 2009b, pp. 229-243.
- GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. (tese de Doutorado). São Paulo: Unicamp, 2004.
- MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia das letras, 1996.
- MORAIS, Raimundo. *O meu dicionário de cousas da Amazônia*. Rio de Janeiro: Alba, 1931.
- SANTA ROSA, Henrique. *História do Rio Amazonas*. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1926.
- SANTIAGO, Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Editora Sergio Cardoso, 1967
- 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.

IMAGENS



Figura 1 – (1926), Manoel Santiago, O Curupira, 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>.



Figura 2 – (1929), Manoel Santiago, Tatuagem, Óleo sobre tela, 195,5 x 130,87 cm. Belém. Acervo do Museu de Arte de Belém – MABE