



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Luíza Estruc dos Santos de Oliveira

Djanira da Motta e Silva: uma contribuição ao modernismo brasileiro

Rio de Janeiro

2024

Luíza Estruc dos Santos de Oliveira

Djanira da Motta e Silva: uma contribuição ao modernismo brasileiro



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ragazzi

Coorientadora: Prof^a. Dra. Vera Beatriz Siqueira

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

D623 Oliveira, Luíza Estruc dos Santos de.
Djanira da Motta e Silva: uma contribuição ao modernismo brasileiro /
Luíza Estruc dos Santos de Oliveira. – 2024.
126 f.: il.

Orientador: Alexandre Ragazzi.
Coorientadora: Vera Beatriz Siqueira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Djanira, 1914-1979 - Teses. 2. Modernismo (Arte) – Brasil – História
- Teses. 3. Arte naif – Brasil – Teses. 4. Pintura e decoração mural – Brasil –
Teses. 5. Mulheres artistas – Teses. I. Ragazzi, Alexandre. II. Siqueira, Vera
Beatriz, 1962-. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Artes. IV. Título.

CDU 75.071.1(81)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Luíza Estruc dos Santos de Oliveira

Djanira da Motta e Silva: uma contribuição ao modernismo brasileiro

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Aprovada em 17 de junho de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Ragazzi (Orientador)

Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Vera Beatriz Siqueira (Coorientadora)

Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Amanda Reis Tavares Pereira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Anna Paola Pacheco Baptista

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Aos artistas que lutam por espaço e dignidade.

AGRADECIMENTOS

Começar o mestrado em meio a pandemia de Covid-19 foi difícil. Poderia ter sido mais difícil se não fosse pelas pessoas que apareceram em meu caminho e fizeram com que essa trajetória da vida acadêmica não fosse tão solitária.

Eu agradeço a todo apoio que tive através de profissionais maravilhosos na área da psicologia. Eu me considero muito ansiosa e eu venci a minha dificuldade de concentração além dos períodos quando não conseguia fazer muita coisa e fazia o mínimo... Mínimo que era o máximo no meu esforço. E eu venci. Venci pelos meus sonhos inspirados pela Djanira.

Agradeço a minha família por não me deixar esquecer nenhum dia o quanto o mestrado seria um passo e tanto! Aos meus pais Rosete e Sérgio por todo apoio acolhendo todas as minhas dificuldades com carinho. A minha irmã Débora por falar “mestrado não é pra qualquer um!” ao meu irmão pelo jeito bobo de dizer que eu continuaria para o doutorado também. Agradeço aos meus amigos de infância por demonstrarem orgulho pela minha trajetória.

Agradeço ao meu orientador professor Dr. Alexandre Ragazzi por toda paciência e respeito com a pesquisa que desenvolvemos. A professora Dr^a Vera Beatriz por todos os esclarecimentos necessários à pesquisa e pelas palavras de coragem. Agradeço aos membros do grupo de pesquisa do professor Ragazzi por me acolherem e escutarem. Agradeço ao meu orientador de monografia pela Unirio, o professor Dr. Anaildo Bernardo Baraçal, quem me apresentou a Djanira e me incentivou a continuar a pesquisando sobre.

Agradeço à minha colega de curso e mestrado Julia Maria pelas conversas e por ser uma amizade tão genuína. Agradeço ao Eduardo Taulois por todas as informações que gentilmente cedeu e, também, pelo incentivo.

Por fim, agradeço a todos aqueles que, de alguma forma, não soltaram minha mão. Obrigada!

[...] a vida do artista é dura materialmente falando. [...] Não há nada que venha empatar ou desviar a gente daquilo que é o propósito. [...] Fama é a menor coisa. Se vier veio, não tem importância. A importância é aquilo que a gente quer fazer. Olhem por seu trabalho, o trabalho é a melhor a maior coisa que temos dentro de si. Fazer aquilo que a gente acredita e quer fazer.

Djanira da Motta e Silva

RESUMO

OLIVEIRA, Luíza Estruc dos Santos. *Djanira da Motta e Silva: uma contribuição ao modernismo brasileiro*, 2024. 126 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A presente pesquisa procurou reafirmar a figura da artista Djanira da Motta e Silva no centro de sua produção durante o modernismo brasileiro, afastando-a da antiga intitulação de artista *naif* presente na narrativa da crítica de arte. A importante obra deixada por ela foi revisitada, nesse sentido, para investigar plasticamente suas influências artísticas e singularidades. Como foco para análise do repertório de uma artista multifacetada, foram escolhidos painéis com cenas de trabalho produzidos no período que compreendeu sua maturidade artística, durante a década de 1950 após sua primeira viagem internacional com destino aos Estados Unidos. A consulta de informações para entendimento de seu conjunto de obras, foi realizada por meio de catálogos de suas exposições individuais e coletivas, bem como jornais da época que mencionavam tais obras e que apresentavam colocações da própria pintora sobre sua produção artística. Ao separar falas da artista das críticas recebidas olhando para os objetos artísticos, foi possível identificar fatores plásticos e fatos históricos que comprovam a singularidade da obra de Djanira e a posicionam onde ela mesma gostaria de estar, reforçando, mais uma vez, sua importância ao modernismo brasileiro.

Palavras-chave: Djanira da Motta e Silva; modernismo; arte *naif*; muralismo; mulheres modernistas.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Luíza Estruc dos Santos de. *Djanira da Motta e Silva: a modernism contribution*. 2024. 126 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The present research seeks to reaffirm the figure of the artist Djanira da Motta e Silva at the center of her production during Brazilian modernism, subverting the old title of naïve artist in the narrative of art criticism. An important work left by her was revisited, in a way to plastically investigate its artistic influences and singularities. As a focus for analyzing the repertoire of a multifaceted artist, panels with the work scenes produced in the period that comprised her artistic maturity, during the 1950s after her first international trip to the United States, were chosen as an analysis focus. The data to understand her set of works was carried out through catalogs of her individual and collective art exhibits, as well as newspapers of the time that mentioned such art works and that presented statements by her own about her artistic production. By separating the artist's statements from the criticism received, taking the artistic objects as reference, it was possible to identify plastic factors and historical facts that prove the uniqueness of Djanira's work and how she defined herself, reinforcing, once again, her importance to Brazilian modernism.

Keywords: Djanira da Motta e Silva; modernism; naïve art; mural; modernist women.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	DJANIRA DA MOTTA E SILVA: DE INGÊNUA A PINTORA MODERNA?	11
1.1	Ingênua	11
1.1.1	<u>Biografia artística</u>	16
1.1.2	<u>Exposições individuais e coletivas: inserção no sistema artístico entre as décadas de 1940 e 1950</u>	20
2	PINTORA MODERNA? FASE “MADURA” DE DJANIRA	37
2.1	A viagem aos Estados Unidos	38
2.2	A maturidade artística de Djanira	42
2.3	Os trabalhadores na obra de Djanira	58
3	OS PAINÉIS DE DJANIRA	68
	CONCLUSÃO	97
	REFERÊNCIAS	103
	ANEXO A – Catálogo Modern Brazilian Paintintings	112
	ANEXO B – Imagem painel <i>Santa Bárbara e os operários</i> no túnel	113
	ANEXO C – Recorte do jornal <i>Diário Oficial</i>	114
	ANEXO D – Recorte do jornal <i>Tribuna da Imprensa</i>	115
	ANEXO E – Termo de Referência restauração do painel <i>História de Petrópolis</i>	117
	ANEXO F – Documentação fotográfica do painel <i>História de Petrópolis</i>	118
	ANEXO G – Termo de ajustamento de conduta restauração do painel <i>História de Petrópolis</i>	120
	ANEXO H – Imagens dos painéis produzidos para os navios da <i>Companhia de Navegação Costeira</i>	123
	ANEXO I – Folheto da exposição <i>Djanira</i>	125

INTRODUÇÃO

A figura de Djanira me encanta. Imaginar uma mulher na década de 1940, participando de mostras artísticas, concedendo entrevistas, sempre com um tom de humor e sem deixar de lado suas convicções, seu posicionamento político e social, sempre me fascinou e me manteve firme nesta pesquisa.

A grande aproximação que tive com a História da Arte foi partindo de Djanira. O esforço de crescimento pessoal e artístico da pintora me inspira todos os dias desde quando me deparei pela primeira vez, em 2019, por ocasião do meu estágio no Museu Nacional de Belas Artes, com uma obra sua: o painel *Santa Bárbara e os operários*, de 1963, objeto de minha monografia de graduação em Museologia.

A partir de uma fala da artista – citada por Quirino Campofiorito em artigo de *O Jornal* (Rio de Janeiro), de 10 de novembro de 1967, publicado no lançamento do livro “Djanira” (editado pela Galeria de Arte Moderna) –, podemos notar a convicção com que a artista definiu seu trabalho:

[...] Um quadro não é uma superfície sentimental, e só vale quando importa numa meditada contribuição de cultura. Mantenho rigor nestes meus princípios, pois pintura não é um jogo gratuito, nem motivo para fuga a problemas individuais. Pintura não é palavra abstrata, ao sabor de momentâneas inspirações. **É lealdade social e compromisso. Sou autodidata, meu ponto de partida fui eu mesma**, tudo muito difícil, sozinha a abrir meu caminho. (CAMPOFIORITO, 1967, p. 10. Grifo nosso)

Ao dizer “meu ponto de partida fui eu mesma”, a artista reafirma seu autodidatismo, de forma muito consciente, ao mesmo tempo em que indica que sua capacidade e seus conhecimentos formais existem e são importantes para a sua pintura. “Entender” Djanira e sua obra não foi uma tarefa fácil. Opiniões de críticos em exposições, catálogos e jornais sempre moldaram a forma como enxergamos um artista. Nesse sentido, quantas pessoas realmente leem o que uma artista mulher fala sobre si mesma e seu repertório?

No primeiro capítulo desta dissertação me proponho a apresentar a biografia artística de Djanira posicionando a sua produção em relação a alguns comentários da artista, e abordando questões técnicas e participações importantes na cena cultural. Alguns dados de pesquisa serão relacionados ao longo do capítulo para trazer a conhecimento a biografia de uma artista engajada em seus princípios, no que acreditava ser importante à arte e, não tanto,

adoecida, ingênua. Demonstrar suas realizações, dessa forma, visa aproximar a artista de uma narrativa que se propõe a rever antigas crenças ainda muito preservadas sobre a pintora.

O segundo capítulo irá apresentar o contexto social e cultural de seu período de maturidade artística. A partir de sua viagem aos Estados Unidos durante a década de 1940, observa-se nos discursos da crítica uma mudança de narrativa sobre a pintora, posicionando-a como conhecedora de novas técnicas e aproximando-a às influências de artistas estrangeiros. Nesta atmosfera, há a produção de obras voltadas à representação do trabalhador e painéis, posteriores à viagem, com proximidade ao muralismo mexicano também existente no período em território estadunidense, os quais serão contextualizados no capítulo junto aos discursos da crítica sobre as exposições da artista.

Já no terceiro capítulo da dissertação, procuro analisar os painéis com temática de trabalho que identificam uma tendência de produção da artista de representação do trabalhador. Neste sentido, entender a proximidade da pintora com outros mestres e mestras da arte levando em consideração técnicas, estética e temática por ela utilizadas será ponto importante, assim como trazer as informações catalográficas encontradas sobre o conjunto dos painéis a partir da década de 1950.

O eixo condutor de cada capítulo tem relação com o pensamento da artista quando Djanira afirma que seu ponto de partida foi “ela mesma”, colocando-se no centro de suas realizações, como protagonista, e abstendo-se de algumas influências artísticas a ela aproximadas. Deste modo, a cada capítulo, procuro exaltar sua presença por meio de falas da artista e de importantes aspectos de sua produção.

Para finalizar, pretendo apresentar com essa dissertação uma outra Djanira, longe das histórias de doença, fragilidade e ingenuidade que tanto marcaram os textos de sua recepção crítica. Quero falar de uma artista que “abre seus próprios caminhos”, que encara as suas possibilidades. Djanira é “lealdade social e compromisso” consigo mesma e com sua arte, ponto de partida, meio de percurso e chegada, de sua produção.

1 DJANIRA DA MOTTA E SILVA: DE INGÊNUA A PINTORA MODERNA?

Minha pintura não é ingênua, eu é que sou.
Djanira da Motta e Silva

Desde sua primeira exposição, em 1942, a pintora Djanira da Motta e Silva (Avaré, São Paulo, 1914 — Rio de Janeiro, 1979) destacou-se em meio àquela atmosfera moderna. Quando o meio artístico começava a se interessar por pintores operários ou de origem social modesta, Djanira desponta como uma artista “autodidata”, sem formação acadêmica, como a maioria dos modernos em 1922. Falar sobre Djanira nos remete à necessidade de esclarecer os conceitos a ela atrelados durante a construção de sua carreira. Valendo-me do termo utilizado por Isabela Rejeille (2019, p.46), que a qualificou como uma pintora “autofabricada”, a artista se expressa através de suas próprias características, que muitas vezes são associadas à “autenticidade” de sua obra. Mas o termo "autofabricada" – após a leitura de sua biografia artística, trabalhada no tópico à frente – também pode nos levar a entender como a artista construiu sua própria carreira, contou sua própria história através de escolhas, pesquisa e muito estudo, que para ela seriam a base do “compromisso” firmado com a arte brasileira.

1.1 Ingênua

A narrativa construída pela crítica a partir de sua primeira exposição tratou de caracterizar a pintora – dentre outros termos presentes nas notícias que serão apresentados no desenrolar do presente capítulo – como “ingênua”. Procurei entender e pesquisar sobre esse termo que sempre me causou dúvidas a partir da interessante frase da artista presente na epígrafe do capítulo, fruto de entrevista à Flávio Aquino (1972, p.114).

O incômodo disfarçado com um certo humor e, como diríamos atualmente, o “empoderamento” do termo fizeram parte da forma que a artista encontrou para desconstruir as engessadas ideias dos especialistas que tanto comentavam sobre sua obra, insistindo em encaixá-la em definições ou estilos com os quais Djanira nem mesmo teria afinidade ou contato, como ela menciona em entrevistas expostas mais à frente.

Para o entendimento do termo “ingênua” há a necessidade de análise de seu histórico. Em um cenário artístico internacional, a arte chamada *naif* aparece no século XIX, durante o Salão dos Independentes, em Paris, para caracterizar os trabalhos de Henri Rousseau (1844-1910). Naquele contexto, o conceito de arte ingênua se relacionava, especialmente, à falta de especialização técnica do pintor. No século XX, a figura de Rousseau alcançou prestígio entre os artistas e a arte *naif* passou a figurar nos salões franceses. De maneira diferente, no contexto brasileiro, a arte ingênua só veio a despertar interesse em meados do século XX, como menciona a Dr^a em História da Arte Livia Toneto:

Embora houvesse um movimento ainda que incipiente do modernismo em 1922, e toda a ressonância na sociedade intelectual e elitista daquele tempo, a Semana de Arte Moderna não incluiu pintores considerados ‘primitivos’ entre as obras expostas. [...] Após 1940 os ambientes de exposições de arte plástica que usualmente contemplavam as obras ditas acadêmicas começaram timidamente a incorporar obras de artistas distantes desta lógica. (TONETO, 2019, p.60)

Incorporar obras de artistas “ingênuos” não necessariamente significava entender e valorizar suas problemáticas. No Brasil, mesmo com as conquistas artísticas modernistas, era comum qualificar os artistas que não se iniciaram na Academia de Belas Artes como primitivos.

O conceito de primitivo, por sua vez, costuma estar relacionado a fases iniciais ou precursoras de movimentos artísticos. Nos diversos períodos da História da Arte, o termo foi utilizado para referir-se à fase de formação de um estilo. Durante o século XVIII, este conceito esteve relacionado às representações que antecederiam o classicismo, consideradas arcaicas, ultrapassadas. Já a crítica dos séculos XIX e XX, tendo como referência a produção do Renascimento, caracterizou como primitivos os pintores e escultores que se aproximavam de um naturalismo intuitivo, desprovido de regras.

O primitivo dentro do contexto europeu foi absorvido na atmosfera urbana e modernizadora. O termo modificou-se e começou a ser chamado de “primitivismo” nas experimentações das vanguardas artísticas. Já em território nacional, durante o século XX, ainda se associava a uma incapacidade de compreensão de certas expressões que surgiam, como as de Djanira.

A este respeito, é necessário ressaltar que o “primitivismo” já havia sido utilizado para caracterizar a obra de outras artistas mulheres como Tarsila do Amaral. Ana Paula Cavalcanti Simioni (2022, p.140-147) disserta sobre o período anterior a 1930, quando Tarsila e Anita Malfatti experienciavam o modernismo em Paris. A autora deixa claro que o primitivismo não

é um conceito homogêneo, mostrando como a estética "primitivista" adotada por Tarsila era uma opção consciente, tornando-se uma forma de “fincar um lugar próprio nos meios artísticos parisienses”. Nesse sentido, o termo estava ligado à originalidade necessária a este modernismo que se construía e se disputava. Ser uma artista moderna ou primitiva, naquele momento, era uma caracterização incerta evidenciada também pela posição instável do gênero feminino na arte.

O modernismo frequentemente buscou reinventar as convenções da arte clássica e nessa busca por uma arte “pura” foi relacionada aos estilos mais simples, expressivos e intuitivos. Nessa lógica, as expressões do primitivo moderno poderiam, então, ser encontradas em uma variedade de fontes até mesmo em grupos marginalizados dentro da própria sociedade. A este respeito, como mencionado pela professora Dr.^a Vera Beatriz Siqueira (2021, p.25) apropriando-se do conceito de “primitivos do interior” de Colin Rodhes (1997), a arte produzida por mulheres, crianças, camponeses e doentes mentais proporcionou ao homem europeu nova inspiração, assim como ocorreu no modernismo brasileiro entre a arte acadêmica e a não acadêmica.

Há, sobretudo, no pensamento da crítica de arte brasileira, o termo primitivismo relacionado às leituras de Djanira em certa infantilização de sua arte. Nesse sentido, outras palavras como “sinceridade” e “frescura poética” se relacionavam ao fato da artista mulher e autodidata que teria começado a pintar de forma totalmente espontânea e pura. Em certos momentos nas falas da crítica de arte, poderemos notar o primitivismo relacionado ao conjunto entre a “pureza” de sua representação e a “erudição” que experimentou no período de sua maturidade, como se a pesquisa artística de Djanira lhe conferisse valor de moderna.

Como detalhado por Loris Graldi Rampazzo (1993), em sua tese de doutorado, a contribuição artística de Djanira dá-se em meio à maturação do modernismo brasileiro dos anos 1940. Ao apresentar opiniões de críticos sobre a sua produção, além de discorrer sobre a metodologia voltada para reconhecer as técnicas, influências e temáticas empregadas pela artista ao longo de décadas. Rampazzo questiona a classificação de artista naif ou ingênua que foi lhe dado a partir de sua primeira exposição pública.

Rampazzo (1993, p.37) demonstra como a crítica de arte brasileira vai mudando de uma defesa da ingenuidade da artista para a sua qualificação como “pintora moderna”. Ao apresentar a fase “madura” da artista nos anos 1950, após lutar “contra a incompreensão do ambiente artístico” da década anterior, a autora apresenta a crítica de Mario Pedrosa, encontrada na apresentação do catálogo da exposição retrospectiva de Djanira na Galeria de Artes das Folhas, São Paulo no ano de 1958:

[...] formas côncavas e convexas que se alternam ou contrapõem como que atraem uma personalidade nada primitiva, mas ao contrário cheia de contradições e caprichos, sob a aparência de tranquila conformação”. Pelas suas experiências cada vez mais complexas e seu procedimento técnico, para o crítico, Djanira “**é uma artista caracteristicamente moderna**” [...] **“Como pintores modernos, ela sente atração da pintura mural monumental, ou mesmo umas cócegas abstracionistas. Ela pertence à grande família espiritual dos decorativistas, de que Gauguin foi o primeiro e o maior, no pórtico dos tempos modernos, e Matisse é o mestre contemporâneo.** (PEDROSA, Mário, 1958, p.1)

Pedrosa apresenta um novo dado: a atração pela pintura mural em paralelo à ideia de “pintora moderna”, bem como a observação de “cócegas abstracionistas” e de pertencimento à “família espiritual” da arte decorativa. Isso nos remete a uma ideia anteriormente discutida por Henri Focillon (1988), que, ao postular em seu último capítulo sobre as formas e o tempo, apresenta como um artista pode reproduzir determinado estilo sem que necessariamente esteja dentro dos limites tradicionais das divisões temporais da História da Arte. Isso significa que Djanira possuía, segundo Mário Pedrosa, proximidade técnica com artistas decorativistas como Gauguin e Matisse.

Rampazzo (1993, p.182) ressalta que: “Os críticos de Djanira que a consideram primitivista usaram como argumentos a rudeza da pincelada, a visão ingênua, infantil da realidade, o autodidatismo e conseqüente falta de técnica.”. É possível perceber que mesmo no ambiente moderno nacional de 1940, a exigência de uma formação "erudita" e a subordinação a estilos e movimentos europeus dominavam as interpretações de críticos e caracterizavam negativamente artistas que não se encaixavam nesses parâmetros.

A partir de uma amostragem sobre as notícias de 1942, ano em que Djanira integrou pela primeira vez o Salão Nacional, depreende-se que o termo “ingênua” tinha relação direta com o conceito de “primitivismo”, ressaltando-se muitas vezes a “espontaneidade” da pintora, como é possível observar no texto de Roberto Alvim Corrêa. Ao falar sobre o primitivismo presente no quadro *Frevo*, de 1942 (Figura 1), Corrêa afirma:

[...] O primitivismo, hoje é uma faca de dois gumes e não pode ser, depois da insubstituível contribuição de mil anos de pintura e de nossos atuais centros de cultura que estão ao alcance, se não de qualquer um pelo menos de quem tiver bastante coragem e tenacidade para se beneficiar deles, um simples retorno **a inocência dos angelicos primitivos**. [...] O que se deve admirar na tela da sra. Djanira... **não é seu primitivismo técnico, muito lastimável, mas sim o que apesar disso ela traz de sincero.** É erro primário pensar que a falta de cultura possa servir a sinceridade. A questão é que poucos artistas são capazes, esteticamente falando de sinceridade. [...] O quadro da sra. Djanira é um hino à dança. Tudo nele e até as casas e os paralelepípedos é movimento [...] É de uma questão técnica, mas unicamente sentimento e de temperamento que há de se impor cada vez mais. Há nessa tela algo de incorrupto, de cândido, uma frescura de cascata em dia de verão.

A arte da sra. Djanira... é feita de observação e sensibilidade. Não o mínimo vestígio de exploração, ainda menos de mistificação. (CORRÊA, 1942, p.11. Grifo nosso)

Figura 1 – Djanira da Motta e Silva. *Frêvo*, 1942. Óleo sobre tela



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

É possível perceber a ambiguidade que fundamenta o discurso do autor: para elogiar a inocência e sinceridade da artista, precisa enfrentar a ideia de primitivismo técnico; por outro lado, questiona o reducionismo do termo primitivismo, mas precisa admiti-lo para destacar as qualidades da obra de Djanira, que ele identifica com “algo de incorrupto, de cândido, uma frescura de cascata em dia de verão”, que escapam de juízos estéticos mais tradicionais.

Em contraponto, em 1962, o crítico Clarival do Prado Valladares nos traz a reflexão de “Djanira primitivista e não primitiva”:

[...] a razão sentimental tem divulgado Djanira indicando-a como artista primitiva, o que é inverídico. Tem-se desejado cotá-la como Henri Rousseau brasileiro, comparação imprópria a ambos, ou como legítima manifestação da arte popular [...] **Antes de tudo Djanira não é um artista primitivo. É, sim, um primitivista. Isto é, um artista habilitado, por erudição, que se apropria das qualidades e da estilística do primitivo-cultural e que timbra em sua produção o romantismo local.** O verdadeiramente primitivo desenvolve-se como artesão... (VALLADARES, 1962, p.6. Grifo nosso.)

O crítico, então, faz uma mudança de conceituação, aproximando Djanira de um comportamento técnico erudito, porém ainda a posiciona dentro da atmosfera primitivista.

Ao longo da década de 1960, à medida em que a pintora se tornava mais conhecida, inclusive internacionalmente, dialogando com outras influências e meios artísticos, mais a

“pureza infantil” em sua obra era resgatada em comentários da crítica. Nostalgia que a própria pintora expõe em entrevista à jornalista Vera Martins durante o ano de 1961, ao responder se concordava com a classificação de “pintora primitiva”:

Não tenho o que dizer da crítica. Isto não. Ponderou, observou, opinou, via de regra com simpatia para com o meu esforço de autodidata. **Mas senti em alguns a nostalgia de meus passos iniciais, que eles sentiam a saudade de uma Djanira ingênua, alegre, primitiva.** Não cedi, não cedo nunca ao que julgo ser justo à minha consciência de artista-pintora. Tive que sustentar nova luta. E naquele tempo só havia o tal, o famoso Salão, e assim levei quase dez anos para uma simples medalha de prata. Medalha de prata que já era lugar-comum de qualquer artista. (MARTINS, 1961, p.15)

Por mais desafiadora que tenha sido a trajetória de Djanira, em seus estudos e pesquisas artísticas ela conseguiu realizar cursos e aproximar-se de um aprendizado formal, de técnicas, meios e procedimentos pictóricos. Sendo assim, se entendemos um artista *naif* como autodidata, não faria sentido qualificar a pintora dessa forma, como frequentemente procurou fazer a crítica brasileira.

A partir de tudo isso, percebi a necessidade de realizar uma investigação que tome outro ponto de partida para a análise da recepção crítica da obra e da artista. É nesse sentido que optei por fazer a biografia artística de Djanira trazendo as falas da própria pintora como contraponto à crítica especializada.

1.1.1 Biografia artística

Nascida em Avaré, no ano de 1914, Djanira viveu sua infância em meio ao contexto da Primeira Guerra Mundial. De certa forma, esse clima tenso emoldura toda a sua vida de intensas lutas e grandes superações.

Aos dois anos de idade, seus pais se separaram e ela passou a ser criada pela avó materna e sua mãe de criação, Lidia Matoso, em Porto União (SC). A partir de 1917, cresceu nesse meio rural, trabalhando na rotina da casa, cuidando dos animais e jardins. Observava o ambiente modesto, com homens executando tarefas diárias, convivendo naquela realidade do trabalho que se apresentou por diversas vezes em suas produções.

Aos dezesseis anos, mudou-se para São Paulo. Trabalhou, então, em diversos serviços e, dentre eles, a limpeza de máquinas das fábricas, o que lhe trouxe prejuízos para a saúde.

Casou-se aos dezoito anos com Bartolomeu Gomes Pereira, mudando-se para o Rio de Janeiro. Nesse momento, apresentou um quadro de tuberculose e foi internada no sanatório Ruy Doria, em São José dos Campos, hospital de referência no tratamento da doença.

Foi aí que se deu a aproximação de Djanira com a pintura, em 1939. No Sanatório, a futura artista pintou um Cristo, que ficou pendurado em uma das paredes da secretaria. Em suas próprias palavras, durante depoimento gravado no Museu da Imagem e Som – RJ, 1967, “[...] tinha um quadro do coração de Jesus na secretaria que eu achava feio [...] No período dos 23 anos em diante eu comecei a pintar. Foi numa brincadeira eu comecei a desenhar.” (informação verbal)¹.

Questionada a respeito desse período em que começou a pintar, se a pintura para ela teria sido “um refúgio”, Djanira respondeu taxativamente: “Não. A minha necessidade de pintar foi pura vocação mesmo. Uma força maior do que eu.” (informação verbal)².

Sua vida artística continuou quando, por orientação médica, Djanira mudou-se novamente para o Rio de Janeiro, residindo em Santa Teresa, onde montou uma pensão para aumentar sua renda. Ali se deu o contato da pintora com vários artistas, alguns deles refugiados de guerra, como Arpád Szenes, Maria Helena Vieira da Silva, Emeric Marcier e Lasar Segall. A pensão de Santa Teresa estimulou grandemente as suas trocas artísticas.

Djanira, como tantos outros artistas, tratou de formular o seu próprio mito de origem, localizando na sua pensão o momento inicial de sua autoconsciência como artista. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro em 1967, relatou que, enquanto costurava vestidos para complementar sua renda, recebeu uma senhora suíça que viu alguns de seus desenhos pendurados na parede. O diálogo com a cliente foi assim descrito:

‘Então você é uma artista?’ [perguntou a cliente suíça]. Eu disse: não. [...] Eu vivia desenhando tudo o que caía na minha frente. [...] Essa senhora suíça, me levou ao encontro de Marcier. Foi meu primeiro mestre. [...] O Marcier vê meus desenhos e diz para mim: ‘Você é uma artista’. Eu achava que eu não era artista. Para ser artista precisa saber muita coisa que eu não sabia. (MOTTA e SILVA, 1967)

Durante a década de 1940, Emeric Marcier se hospedou em sua pensão. O pintor romeno, que produzia murais religiosos³, ensinou a ela técnicas da profissão. Segundo

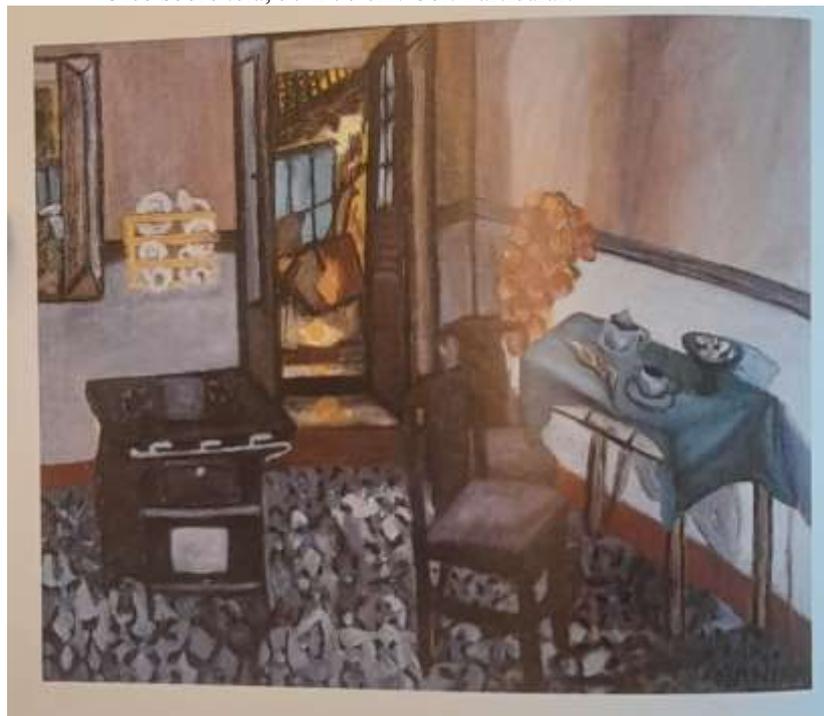
¹ Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

² Idem.

palavras da própria pintora, Marcier teria respeitado sua maneira de pintar e, sem interferências, lhe apresentou “o artesanato da pintura” (informação verbal)⁴. Outro fato interessante deste contato foi que, na biblioteca do pintor, Djanira teria lido sobre Velázquez e outros “grandes mestres universais”. Ela ainda completa na mesma fala: “Isso foi ótimo para mim.” (informação verbal)⁵

O incentivo dos hóspedes em sua pensão e as técnicas aprendidas com Marcier levaram a artista a buscar mais conhecimento. No período de 1940 frequentou por dois meses aulas noturnas no Liceu de Artes e Ofícios. Ali, produziu uma “cabeça de minerva, a carvão” (RAMPAZZO, 1987, p.27). Neste momento, a artista produziu quadros com temáticas ligadas ao seu cotidiano, como o retrato do interior de sua pensão (Figura 2).

Figura 2 - Djanira da Motta e Silva. *Interior de cozinha (Pensão Mauá)*, 1942. Óleo sobre tela, 57 x 70 cm. Col. Particular.



Fonte: CANONGIA, 2000, p.18.

³ Ver: FILHO, Ilton José de Cerqueira. Interconexão entre pintura, vida e religião: A obra Mural sacra moderna de Emeric Marcier. Mosaico, Rio de Janeiro, v. 8, n. 13, p. 84-106, nov. 2017. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/70603> . Acesso em: 30 jul. 2023.

⁴ Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

⁵ Idem.

Durante o período da Pensão Mauá, Djanira também frequentou curso de desenho na Escola de Belas Artes. No entanto, em entrevista ao artista e jornalista Gasparino Damata no ano de 1949 a artista comentou sobre os acontecimentos que a levaram a não o concluir:

[...] Do dinheiro dos hóspedes tirava uma pequena parte, que servia para pagar a mensalidade de um curso que iniciei na Escola de Belas Artes. **Estava tomando gosto pelo desenho! Mas quando meu marido chegou – céus! Ficou furo com a minha ideia da pensão e, “cortou minha mesada”** – diz Djanira sorrindo. Não era somente a pensão que o chateava. Eram meus desenhos também! Ora, dentro de pouco tempo eu tomara um gosto tal pela coisa, que virara a cabeça – acrescenta a pintora. Só pensava nos meus desenhos, dia e noite. Não ligava pra mais nada! (DAMATA, 1949, p.1. Grifo nosso)

O interessante depoimento da artista trata sobretudo das diferenças de gênero naquela época, um dos seus maiores desafios. A procura da artista por especialização ocorreu em meio a essa questão e pode ser objeto de análise quando se trata do atraso que artistas mulheres possuem em relação aos grandes mestres. O ambiente inóspito que se criou para Djanira acomodou os olhares da crítica em sua característica “ingênua” e “autodidata”, de modo que a luta e procura por conhecimento técnico é apenas conhecida após 1945, o que será trabalhado mais à frente.

Sem dúvidas, a pensão montada pela artista contribuiu para sua proximidade com os artistas e o meio modernista da época. Nesse meio, conheceu Milton Dacosta, com quem se relacionou por algum período. Conviveu, na atmosfera de 1940, no meio da ditadura Vargas, com pintores modernistas em sua pensão e participou de encontros acompanhando o pintor.

Dentre os artistas com os quais tivera contato durante a década de 1940, podemos citar alguns de seus grandes incentivadores, como Lasar Segall. Em suas palavras, ainda na entrevista de 1967, destaca ter recebido grande ajuda e incentivo também de Maria Helena Vieira da Silva, Axl Leskoschek (Graz, Áustria 1889 - Viena, Áustria 1975) e Milton Dacosta (Niterói, Rio de Janeiro, 1915 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988). Segundo ela, no entanto, os artistas não influenciaram seu trabalho. Ela completa: “Eu nunca quis pertencer a grupo nenhum” (informação verbal)⁶.

Em 1941, Djanira teve seu primeiro quadro comprado pelo escultor e poeta espanhol José Garrós Boadella, amigo de Emeric Marcier. É perceptível que a rede de sociabilidade criada por Djanira, naquele momento inicial de sua carreira, foi de extrema importância para a sua inserção no sistema artístico daquele modernismo insurgente, o que poderá ser observado com a presença da pintora em exposições, detalhadas no próximo tópico.

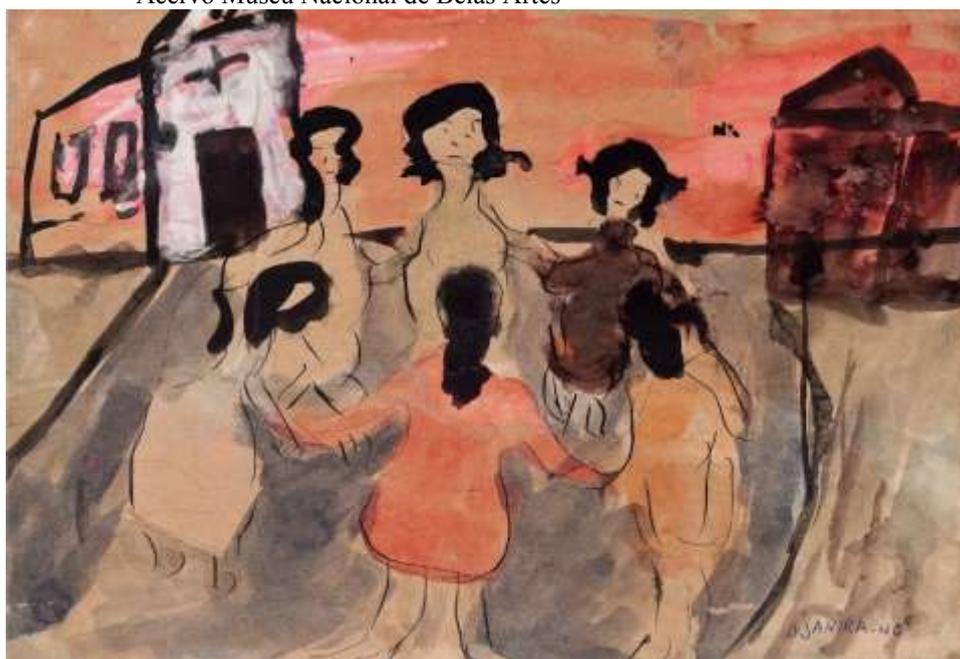
⁶ Idem.

1.1.2 Exposições individuais e coletivas: inserção no sistema artístico entre as décadas de 1940 e 1950

A inserção no sistema artístico poder ser observada na presença da pintora em importantes exposições durante as décadas de 1940 e 1950. Dessa forma, um paralelo entre discursos da crítica e o conteúdo das mostras também pode ser traçado.

No ano de 1942, na exposição coletiva no grande Salão Nacional de Belas Artes, Djanira e Luiz Santos apresentam seus trabalhos, considerados “ingênuos”. Dentre os quadros da pintora estavam as telas *Ciranda*, 1940 (Figura 3), e *Frêvo*, 1942 (Figura 1).

Figura 3 - Djanira da Motta e Silva. *Ciranda*, 1940. Aquarela e nanquim sobre papel.
Acervo Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: Google Arts and Culture

Ao falar sobre esses dois artistas, o crítico Roberto Alvim Corrêa ressaltou a necessidade de trabalho dos artistas considerados ingênuos e dotados de certo primitivismo em sua expressão. Destacou, ainda, a sinceridade presente nos quadros da artista e o já reconhecimento da temática de representação do povo brasileiro desde a primeira exposição:

São dois principiantes que, se quiserem trabalhar muito, durante longos anos e se consagrar unicamente à sua vocação de pintores, serão um dia, creio eu, mas só por

esse preço, dois grandes pintores brasileiros, o Sr. Luiz Santos e a senhora Djanira... [...] O que se deve admirar na tela da sra. Djanira... não é seu primitivismo técnico, muito lastimável, mas sim o que apesar disso ela traz de sincero. E erro primário pensar que a falta de cultura possa servir a sinceridade. A questão é que poucos artistas são capazes, esteticamente falando de sinceridade. [...] Externa o que experimentou profundamente. Conhece bem o povo brasileiro na sua inocência e na sua poesia. Surpreende-o nos gestos, na fantasia do vestuário, na flexibilidade do corpo. Sabe ver o que há de essencialmente móvel naquele pessoal dos morros. (CORRÊA,1942, p.11)

Ruben Navarra, por sua vez, reafirmou a ingenuidade dos artistas observando a “inexperiência” e o “instinto” que se sobreporiam à técnica dos pintores:

Uma das coisas mais simpáticas do Salão foi a presença de dois estreantes, Djanira Gomes e Luiz Santos, que pintam mais com o instinto do que com técnica. Djanira foi a grande surpresa do “Salão”. Sua pintura tem a espontaneidade e a força da natureza, a pureza e a eloquência poética da infância. A técnica em nada a constrange, mesmo porque ainda mal começa a existir [...]. O “Carnaval” de **Djanira com a “Procissão” de Luiz Santos valem por uma revolução social. Reivindicam para o povo o direito de participar da cultura [...]. Dos dois, Djanira é a verdadeira “ingênu”, tão grande é ainda a sua inexperiência, mas por outro lado o seu instinto é tão poderoso que chega a gente ter medo que essa história de técnica venha estragar-lhe uma imaginação tão espontânea.** Luiz Santos já tem mais “metier”, como bem observou meu amigo Roberto Alvim Correa. (NAVARRA, 1942, p.17. Grifo nosso)

A ideia de que a pintora teria “ainda mais que aprender que o sr. Luiz Santos”, como mencionado por Roberto Alvim Corrêa e retomado por Ruben Navarra, quando este afirma que Santos tem mais “metier”, sugere uma diferença tratamento entre os dois pintores, que não deixa de ter, por suposto, um componente de preconceito de gênero. A problemática está presente por toda a carreira de Djanira e poderá ser observada no decorrer da presente dissertação. A controvérsia começa e pode ser observada através das falas dos críticos que, lidando com classificações reducionistas de arte ingênu (em oposição à arte erudita), associam Luiz Santos a um aprendizado técnico mais sólido, enquanto Djanira é elogiada por ser uma força da natureza, puro instinto e espontaneidade, ligando seu lado feminino à infância.

Tal relação entre o feminino e a ingenuidade transformou-se em um truísmo na avaliação crítica das obras de Djanira. Em sua primeira exposição individual na Associação Brasileira de Imprensa, inaugurada em “14 de agosto de 1943” (EXPOSIÇÕES, 1943, p.8), Navarra qualificou a “dupla ingenuidade” da artista, seja por sua falta de treinamento técnico, seja pela associação com a pureza da infância:

Não faz três anos que Djanira descobriu a pintora que dormia dentro dela. [...] A atmosfera dos quadros de Djanira é um devaneio de infância, tem a gloriosa marca **da percepção quimérica duma criança**. Um adulto que na sua imaginação é capaz

de permanecer nessa zona do mais **autêntico sonho**; que nos sentidos guarda ainda o frescor das sensações da infância – verdadeiramente merece o nome de poeta e raro artista. **Essa “ingenuidade” não é apenas uma questão da técnica, mas de espírito também.** Está menos na maneira de representar as coisas, no manejo tropego das linhas, do que na sensação mesma que o espírito trai diante das coisas – na atmosfera em que a representação destas se desenha e que as anima com uma força indizível. **Essa é a dupla ingenuidade de Djanira** – a sua limitada ciência do jogo das cores e dos espaços, o seu deslumbramento de criança grande iluminada diante das coisas do mundo. **O lado técnico dessa ingenuidade varia para mais e para menos. Por isso, não é bom classificar o lado ingênuo de Djanira apenas pela sua habilidade técnica, mas de preferência pela atmosfera mesma e a qualidade espiritual de sua pintura.** A verdade é que não será difícil, um dia, que a nossa pintora chegue a possuir um apreciável manejo dos elementos com que se constrói uma pintura e mesmo assim conserve ainda a nota de ingenuidade, a frescura de infância, a visão essencialmente poética. (NAVARRA, 1943, p.1 e 5. Grifo nosso)

Acompanhado da notícia, uma imagem de seu quadro *Passo da Coroação* (Figura 4), de 1942, nos mostra um exemplo de sua produção e temática explorada naquele momento:

Figura 4 - Djanira da Motta e Silva. *Passo da Coroação*, cc. 1942



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

Ressalto neste trecho de Ruben Navarra a informação “não faz três anos que Djanira descobriu a pintora que dormia dentro dela”. A intenção do crítico era reforçar a ideia de uma artista na infância de sua carreira, associando a ingenuidade não apenas à técnica, mas também à visão infantil e sonhadora, o que chamou de “dupla ingenuidade”. Navarra completou seu pensamento dizendo, ainda, que mesmo que venha a manejar com destreza as

técnicas da pintura, a artista conservaria a “nota de ingenuidade” e sua visão essencialmente poética.

O que é deixado de lado nessa ênfase da sua ingenuidade é todo o percurso que Djanira cumpriu nesses pouco mais de três anos de atuação. A exposição na ABI lhe rendeu a participação em uma coletiva de artistas modernos brasileiros enviadas à Inglaterra, como parte dos esforços do governo brasileiro de demonstrar apoio aos aliados, contra o Eixo nazista, como vemos na notícia a seguir:

2 Então houve uma reunião preliminar na casa de Augusto Rodrigues. Compareceu um grande número de pintores, entre os quais Santa Rosa, Burle Marx, Athos Bulcão, Luiz Soares, Eros Gonçalves, Alcides da Rocha Miranda, José Morais, Cardoso Junior, Guignard, Da Costa, Djanira e muitos outros. Também estiveram presentes à reunião no apartamento de Augusto Rodrigues (um apartamento pequeno para tanta gente importante) muitos jornalistas e escritores, também interessados na iniciativa dos artistas.

3 Logo que a ideia veio a público, mereceu a atenção e apoio do ministro Oswaldo Aranha. Numa nota à imprensa, o ministro prestigiou a iniciativa. Em seguida foi até os artistas e ofereceu uma das salas do Itamarati para uma exposição preliminar. A Exposição dos Artistas Modernos inaugurou-se na sede do Ministério do Exterior e constituiu um dos pontos mais altos, senão o mais alto, de todo o ano artístico.

4 Depois de cerca de quatro meses de preparativos (quadros que chegavam de vários Estados, emolduração, catalogação, etc.) os quadros foram entregues, no dia 27 de novembro passado, ao embaixador inglês, sir. Noel Charles, que, na ocasião, pronunciou um discurso expressivo e eloquente. No seu discurso, entre outras coisas, sir Noel Charles disse: “A Exposição de quadros brasileiros na Grã-bretanha há de concorrer, amplamente, para que se torne cada vez mais profunda a compreensão e o entendimento entre nossos países.

5 Esta é a história, portanto, da contribuição dos artistas modernos brasileiros ao esforço de guerra do bravo povo inglês. Sim, porque os quadros dos artistas nacionais serão vendidos em leilão em benefício do fundo de guerra contra o nazismo. Dos trabalhos, dez serão selecionados e constituirão, brevemente, uma Galeria de Arte Brasileira na Inglaterra.

Nestas páginas publicamos as fotografias de 14 dos 63 artistas que se fizeram representar no Exposição. [...]

Publicamos abaixo a relação completa dos pintores e desenhistas que contribuiram com seus trabalhos para a Exposição dos artistas modernos do Brasil que irá a Londres:

Carlos Leão – Lazar Segall – Maria Helena Vieira da Silva – Arpad Szenes – Percy Lau – Eros Gonçalves – Carlos Oswald – Poty – Odete de Freitas – Quirino da Silva – Aldo Bonadei – Oswald de Andrade Filho – Rebolon Gonsales – Lucy Citti Ferreira – Clovis Graciano – J. Cardoso Junior – José Moraes – Aldary Toledo – Nelson Braga – Roberto Burle Marx – Augusto Rodrigues – Oswaldo Goeldi – Djanira – Milton Dacosta – Carlos Scliar – Alcides da Rocha Miranda – Paulo Werneck – Heitor dos Prazeres – Flavio de Marvalho - Axel Lescochek – Oscar Meira – Thea Habermeld – Ibere Camargo – Walter Machado – Noemia Di Cavalcanti – Paulo Rossi Osir – Duja Gross – Alfredo Volpi – Gastão Worms – Tarsila – Mariusa Fernandes – Santa Rosa – Mario Zanini – Edith Bhering – Manoel Martins – Emeric Marcier – Portinari – Athos Bulcão – Percy Deane – Bela Paz Leme – Macedo – Rubem Cassa – Virginia – Livio Abramo – Carlos Prado – Luiz Soares – Pancetti – Guignard – Inez Correia da Costa – Ahmeza Paula Machado – Cicero Dias – Raimundo Sela. (HISTÓRIA, 1943, p.28)

Mesmo antes da realização dessa mostra em 1944, a pintora havia recebido menção honrosa no Salão Nacional de Belas Artes e, segundo noticiado por Paulo Mendes Campos

(1974, p.40) em *Manchete* (RJ), viu um de seus quadros ser comprado pela Duquesa de Kent na Grã-Bretanha. Logo, Djanira inseria-se no meio artístico de modo consciente, demonstrando uma maturidade e uma articulação em nada infantil.

É claro que a participação na mostra *Modern Brazilian Paintings* na *Royal Academy of Arts* em Londres, entre 23 de novembro e 13 de dezembro de 1944, aportou uma circulação internacional e novos critérios deajuizamento. Esta exposição contou com obras de Djanira e outros artistas como Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Mariusa Fernandez, Lucy Citti Ferreira e Oswaldo Goeldi.

No catálogo da exposição (Anexo A), a artista é descrita como autodidata. São mencionadas ainda a influência de Emeric Marcier assim como a exposição de 1943. Outro interessante fato é que dois quadros de Djanira foram adquiridos nos Estados Unidos e, ainda, que a pintora era considerada “uma das melhores artistas *naifs*”.

É interessante pensar que mesmo na categoria de ingênua, novamente reafirmada, a artista participa da exposição que tem por título “Pintores Brasileiros Modernos”. Nesse sentido, é possível entender que, em âmbito internacional, a pintora estava relacionada ao movimento moderno brasileiro que, em termos da crítica global, vinha profundamente associado a ideias como primitivismo e ingenuidade. Lá, portanto, Djanira não era julgada de modo tão distinto de artistas como Tarsila ou Portinari, cujas obras, ao circularem internacionalmente, eram valorizadas por uma ligação direta com a temática “primitiva” e popular brasileira.

Em exposição nessa mostra, segundo o catálogo, estiveram os quadros a óleo sobre tela Igreja em Congonhas, Criança no jardim, Itaipava e Figura. Embora sem imagens disponíveis, são temas representativos de uma artista que pintou a realidade das viagens que realizou naquela década. De acordo com as próprias palavras de Djanira, retiradas de seu depoimento ao Museu da Imagem e Som, “vivia desenhando tudo o que caía na minha frente.” (informação verbal)⁷.

Após a segunda exposição individual da pintora, em 1945, no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), a qual contou com patrocínio do IBEU (Instituto Brasil – Estados Unidos), a pintora viajou aos Estados Unidos. A grande receptividade da artista lhe gerou uma boa renda além de contar com a ajuda de amigos artistas, dando início a sua jornada pelo ambiente internacional. Maria Martins a hospedou na Embaixada brasileira. Djanira foi acolhida no país

⁷ Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

e fez progresso. Lá, artistas e intelectuais europeus, em razão da guerra, procuravam refúgio. Djanira conheceu Chagall, Miró e Léger, chegando a expor na New York School of Social Research, em Nova York. Participou, em 1946, da Exposição Internacional da Unesco, em Paris. Retornou ao Brasil apenas em 1947.

No Brasil, Djanira expôs individualmente em 1948, no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Segundo Rampazzo (1987, p.40), foram expostos trabalhos anteriores à viagem, realizados em Nova York e após a sua chegada ao Brasil.

Em 1949, a artista realizou sua primeira exposição individual em São Paulo, organizada por Pietro Maria Bardi⁸. No mesmo ano expôs individualmente no Museu Imperial de Petrópolis. Naquela ocasião, a mostra de Djanira foi qualificada como “exposição de pintura moderna”⁹, demonstrando que ela participava, nesse momento, da reelaboração do modernismo brasileiro, após a autocrítica de Mário de Andrade de 1942, que ampliou as fronteiras do modernismo nacional e expandiu as antigas conexões entre moderno e popular.

Em 1950, passou a viver na Bahia, residindo em Santo Antônio, na Lapinha, em Salvador. Essa época, de acordo com os discursos da crítica, é relacionada à sua maturidade artística. Nessa década, foi convidada por José Valladares a expor seus quadros. Sua quarta exposição individual foi realizada no famoso bar Anjo Azul – espaço expositivo que agregava a intelectualidade moderna de Salvador – de 08 a 22 de maio de 1950. Foram expostos os quadros *Pesadelo da guerra*, têmpera, 1950; *Anjo*, óleo, 1948; *Retrato do compositor Luiz Cosme*, óleo, 1948; *Moça à janela*, óleo, 1950; *Sonho do menino pobre*, óleo, 1948 (Figura 5); *Arrais*, têmpera, 1950; *Vendedor de balões*, óleo, 1948; *Lua, anjo e sino*, têmpera, 1950; *Retrato da pintora Tiziana Bonazzola*, óleo, 1950; *Retrato de José Faria Lemos*, óleo, 1950; *Menina e flores*, óleo, 1950; *Menina*, Guache, 1950; *Namorados*, Guache, 1949; *Peixe*, Guache, 1949; e *Composição*, Guache, 1947.¹⁰

⁸ Informações retiradas do catálogo *A arte sob o olhar de Djanira*, 2005, p. 116.

⁹ Segundo Anuário do Museu Imperial de Petrópolis (1949, p.327), “Verificou-se também, em sala deste museu, a exposição de pintura moderna, da artista nacional Djanira, e sob o patrocínio do Grêmio Euclides da Cunha e do Ginásio Estadual de Petrópolis”.

¹⁰ Informações retiradas de RAMPAZZO, Loris Graldi. *Djanira na arte brasileira*. Tese de doutorado. São Paulo. ECA/USP, 1993, p. 15.

Figura 5 – Djanira da Motta e Silva. *Sonho de um menino pobre*, 1948
 Grafite e giz de cera sobre papel
 Acervo Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: Google Arts and Culture

Em sua passagem pela Bahia, Djanira também produziu o *Mural Candomblé* para a casa de Jorge Amado. Em 1951 começou a projetar seu importante painel *História de Petrópolis*. Participou ainda do Salão Paulista de Arte Moderna, que lhe concedeu Medalha de Ouro. Além disso, participou da I Bienal de São Paulo com os quadros *Crianças*, 1951 e *Tocadores de flauta*, 1951. Em 1952, recebeu prêmio de Viagem ao País no Salão Nacional de Belas Artes com a obra *Caboclinhos*, 1952.

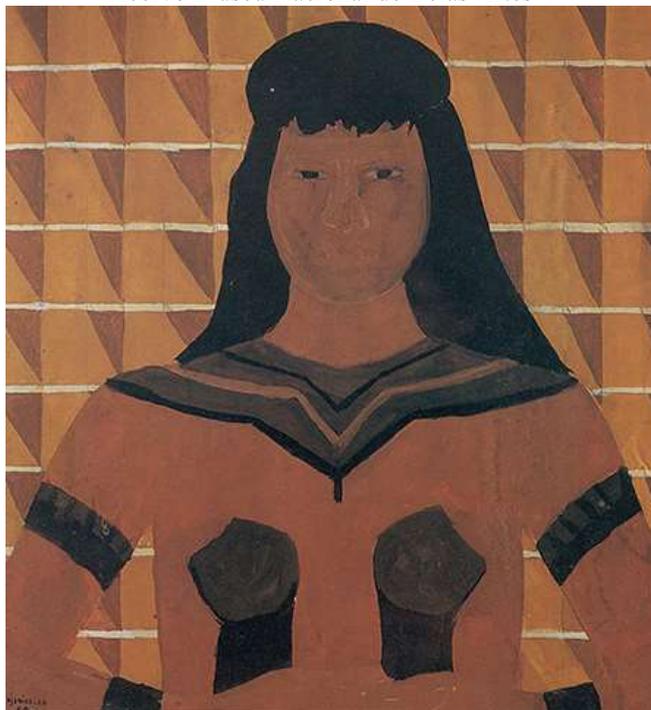
Em 1953, Djanira fez importante viagem à Europa, satisfazendo sua vontade, revelada em 1947 durante entrevista ao jornal carioca *O Globo*:

Talvez volte aos Estados Unidos. Depois tentarei ir a Europa, o Oriente, que muito me atrai com as suas coisas estranhas, e ou no fundo nada tem de estranhas e que diferem muito pouco de nós. Adoro viajar e talvez aceite uns convites que me fizeram chineses e hindus para visitar seus países. Estou satisfeita com a minha arte, comigo mesma, expus na ONU a crítica foi generosa, meus quadros vendem bem, graças a Deus, percorri a América, estou de novo em casa. (AVENTURA, 1947, p.1)

Durante o ano de 1953, ainda, Djanira expôs na II Bienal de São Paulo ocorrida no Museu de Arte Moderna. Participou expondo os quadros *Composição*, 1953 e *Natureza morta em Santa Tereza*, 1953.

Em 1954, Djanira viajou para o Maranhão, onde conviveu com indígenas da tribo Canela, experiência que reproduziu em seu quadro *Estudo para Índia Canela* (Figura 6).

Figura 6 - Djanira da Motta e Silva.
Estudo para Índia Canela do Maranhão,
c.c. 1954. Guache e nanquim sobre papelão,
54 x 47,7 cm.
Acervo Museu Nacional de Belas Artes

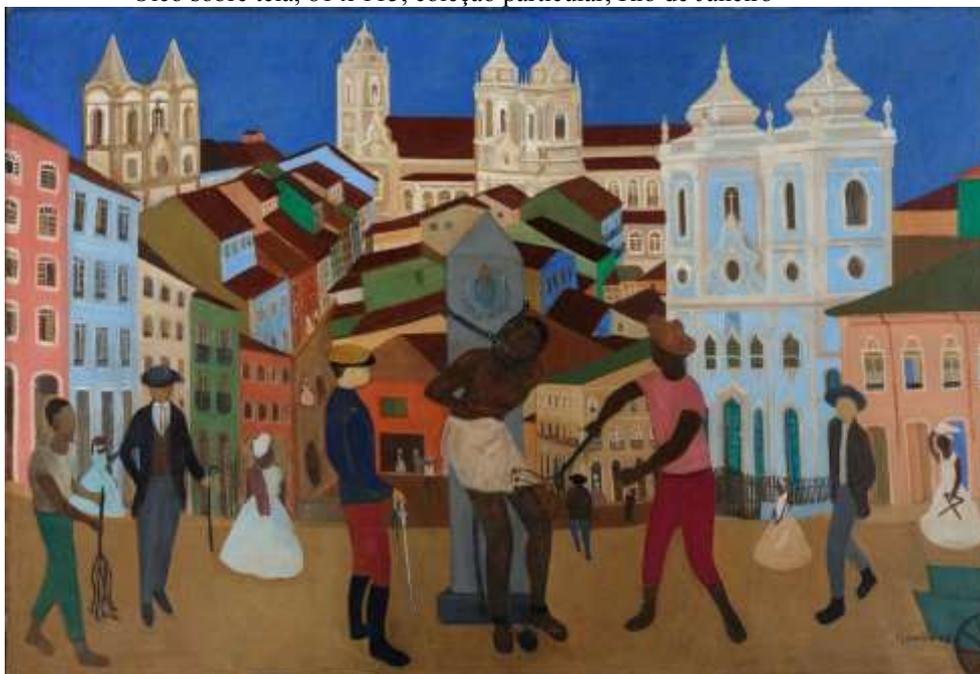


Fonte: Casa Roberto Marinho, 2017.

Em 1955, a artista expôs em Paris na Exposição de Artistas Brasileiros e, também, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo. Participou do importante Salão do Cristo Negro¹¹ do Rio de Janeiro, onde conquistou primeiro lugar com sua representação *Largo do Pelourinho* (Figura 7).

¹¹ MUSEU DE ARTE NEGRA (Brasil). Ipeafro. *Acervo Digital*: obras cristo negro. Obras Cristo Negro. [1981]. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-cristo-negro>. Acesso em: 03 maio 2024.

Figura 7 - Djanira da Motta e Silva. *Largo do Pelourinho*, 1955.
Óleo sobre tela, 81 x 115, coleção particular, Rio de Janeiro



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

Neste ano de 1955, retornou às viagens e participações internacionais. Destaco a participação na I Conferência Latino-Americana da Mulher realizada no Chile, além da Exposição *Brazilká Grafika*, em Praga, e a Coletiva de Artistas Brasileiros, na Polônia, Tchecoslováquia e Hungria. A artista nos demonstrou seu lado engajado nacionalmente quando, naquele mesmo ano, participou do movimento contra a má qualidade das tintas nacionais junto a Iberê Camargo, Milton Dacosta e outros: o Salão Preto e Branco.

A respeito desse protesto, foi possível encontrar informações em periódicos da Biblioteca Nacional sobre o grande protagonismo da artista, que se manifesta de forma ativa e articulada:

- Se o governo não atender às nossas reivindicações, permitindo a importação de tintas e demais materiais de pintura, gravura e desenho, apelaremos para organismos internacionais, como o Departamento Cultural da UNESCO e a Associação Internacional de Críticos de Arte.

[...]

- Fomos levados à situação atual, à realização do Salão em Preto e Branco, pelo descaso do governo em atender às nossas necessidades, pela sua negativa em dar assistência ao trabalho material do artista.

[...]

- Estou satisfeitíssima de ver a unidade de todos os artistas. É a primeira vez que um candidato ao júri se elege sem oposição. Essa união é muito importante. Daí partirá a

luta para obter o que queremos. Na hora da defesa dos nossos interesses profissionais estamos coesos. (OS ARTISTAS, 1954, p.1)

É importante mencionar a sua participação como membro de júri do IV Salão Baiano de Belas Artes e a sua eleição como a primeira mulher a compor o Júri do Salão Oficial de Arte Moderna. Em uma grande reportagem feita pela *Revista Mundo Ilustrado* (RJ), em 1954, é possível perceber a aclamação da artista dentre os artistas nacionais quando os autores citam:

Resolveram eleger, pela primeira vez no Brasil, uma mulher para figurar na Comissão de Júri do Salão de Arte Moderna. E Djanira foi eleita por unanimidade. Os artistas, quer os que apoiam a corrente abstracionista, do realismo socialista ou os figurativos, apresentaram a chapa única da conhecida pintora, cujo nome foi aclamado na eleição de quinta-feira na Escola Nacional de Belas Artes. (RAMIRES; BRITO, 1954, p.22)

Figura 8 - “Djanira eleita entre os pintores que aclamaram seu nome, é cumprimentada.”



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

Dentre importantes acontecimentos em 1956, ainda deve-se destacar a Medalha de Bronze em 1956, no Salão de Artes de Taubaté, e a participação na importante exposição *Arts Primitifs et Modernes Brésiliens* no *Musée d'Ethnographie*¹² de Neuchâtel, Suíça, organizada por Raul Bopp. Nessa mostra podemos observar a íntima correlação entre os termos

¹² GONÇALVES. Marco Antônio. *L'art populaire brésilien : un art de la relation*. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/3904>. Acesso em 22 jan. 2024.

“primitivo” e moderno, tendência crítica que marca a década de 1950, período da maturidade artística de Djanira.

Em 1957, participou na exposição itinerante Arte Moderna por cidades no sul do país. Foi agraciada com o Prêmio do Diário de Notícias no Salão Nacional de Arte Moderna. Já em 1958, foi objeto de uma grande retrospectiva no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Nessa exposição, a presença de representação dos trabalhadores brasileiros, formas e costumes observados, em consequência de suas viagens, é de grande importância, demonstrando a tendência seguida pela artista, que defendia a “lealdade social e compromisso” na pintura. O artista francês Jean Lurçat¹³ reproduziu em tapeçaria sua obra *Trabalhadores de cacau*, 1958, presente naquela exposição, o que demonstra a sociabilidade artística construída pela pintora.

Levou sua exposição retrospectiva a Munique e participou com outros quatro artistas brasileiros do *Guggenheim Internacional Award*, em Nova York. Projetou o importante painel em azulejos *Santa Bárbara e os Operários* (Anexo B), para o túnel Catumbi-Laranjeiras, atualmente montado no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Em 1959, a presença internacional pode ser constatada com a exposição itinerante Arte Brasileira em Munique, Viena, Paris, Madri e Utrecht. No ano seguinte, 1960, participou da II Bienal Internacional do México e da mostra brasileira no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires.

Em 1961, participou da Exposição 30 anos de pintura Brasileira na Galeria Macunaíma. Foi incluída na publicação *Who's News and Why* de Nova York, demonstrando sua presença e importância em ambiente internacional. Teve também exposição individual na Galeria Bonino, do Rio e de Buenos Aires, produzindo serigrafias inéditas para o folheto (Figuras 9 e 10). Dentre as obras expostas estiveram *Bumba-meu-boi*, 1961; *Família do Cacique*, 1960; *Embarque de Banana*, 1960; *Enterro de Criança*, 1960; *Alambique*, 1961; *Cena de Mercado*, 1960; *Serradores*, 1959; *Folia do Divino*, 1960; *Bananal*, 1961; *Dança do Marapalá*, 1961¹⁴.

¹³ Em palestra transcrita por Mário Barata em matéria ao Jornal do Brasil (RJ), ed. 09755 (1), em 22 agosto de 1954, p.53, o artista chega a mencionar que a tapeçaria como arte mural responderia às necessidades de tornar superfícies mais vastas e significativas. Ao decorar a arquitetura, a tapeçaria apresentaria uma ideia próxima também da arte pública, afastando-se da ideia do artista como individualista, focado em seus motivos particulares. O interesse de Lurçat na obra de Djanira configurou-se neste sentido, bem como a proximidade de estilo entre os artistas no pretensão universo do “primitivismo”.

¹⁴ Informações de catálogo extraídas de RAMPAZZO, Loris Graldi. *Djanira na arte brasileira*. Tese de doutorado. São Paulo. ECA/USP, 1993.

Figura 9 - Djanira da Motta e Silva.
 [*Candomblé, cartaz/pôster*], 1961.
 Serigrafia, 47 x 33,3 cm
 Acervo Museu Nacional de
 Belas Artes

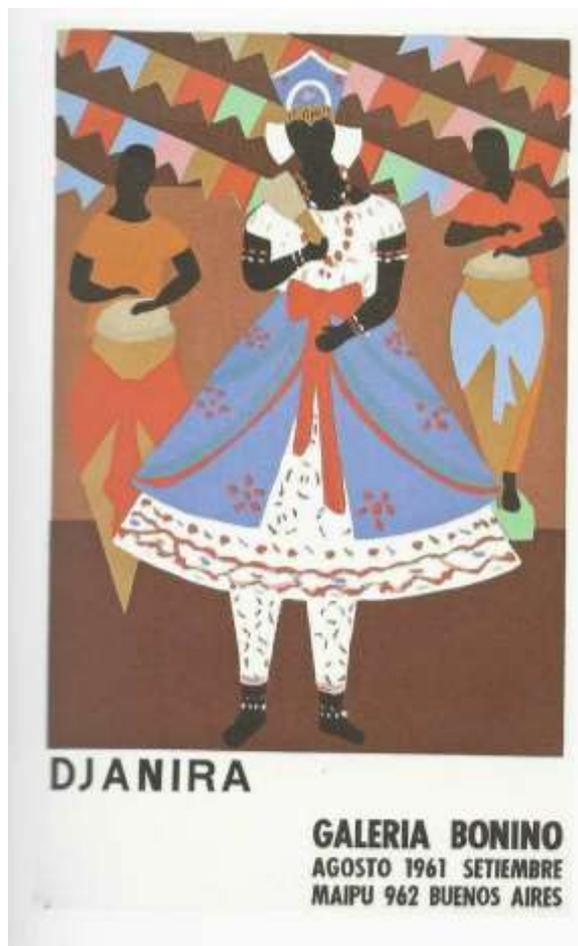
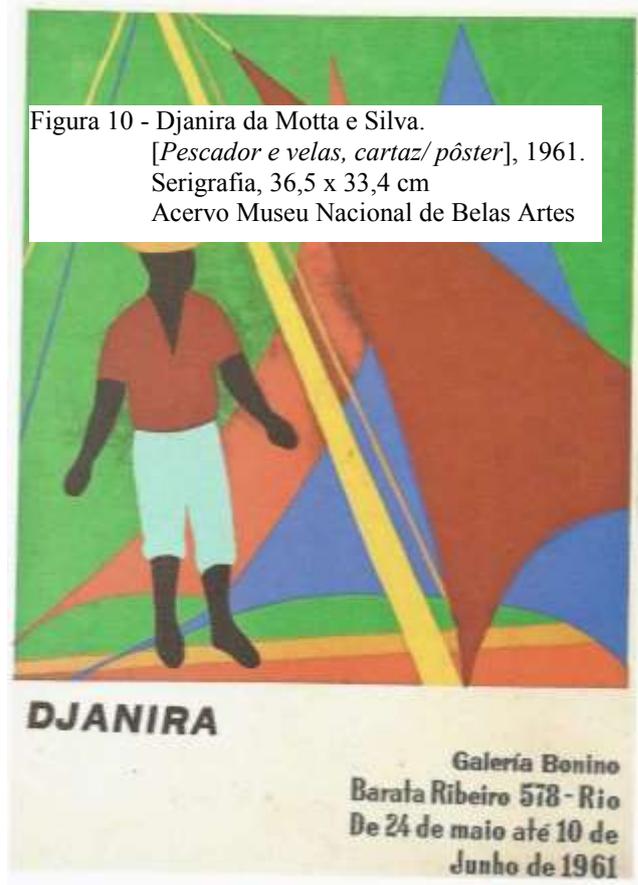


Figura 10 - Djanira da Motta e Silva.
 [*Pescador e velas, cartaz/ pôster*], 1961.
 Serigrafia, 36,5 x 33,4 cm
 Acervo Museu Nacional de Belas Artes



Em 1962, Djanira foi convidada, junto a artistas como Milton Dacosta, a produzir painéis para ornamentação de dois navios da Companhia Nacional de Navegação Costeira. Dentre os painéis realizados, há seis criados por Djanira: *Velas do Maranhão*, *Praia do Nordeste*, *Baianas e Bananal de Paraty* para o navio Princesa Leopoldina; *Indústria Automobilística e Petrobrás* para o navio Princesa Isabel.

Ainda naquele ano, houve a exposição individual da artista no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, com 40 telas inéditas da artista, cinco do ano anterior, além dos seis painéis projetados para os navios. No ano seguinte, 1963, Djanira recebeu Medalha de Prata da Exposição Resumo do Jornal do Brasil. Já em 1964, realizou a ilustração para *Campo Geral*, novela de Guimarães Rosa (Figura 11), uma iniciativa da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, da qual haviam participado artistas como Portinari, Iberê Camargo, Lívio Abramo, Darel, Poti, entre outros.

Fonte: MATERA, 2015, p.43.

10,7 x 17 cm.
Acervo Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 11 - Djanira da Motta e Silva.
Ilustração para Campo Geral. Grafite sobre papel,



Fonte: XEXÉO, 2005, p.81.

No quadro das tensões políticas que acompanharam o golpe militar no Brasil, Djanira foi detida no Rio de Janeiro em 1964, sob a acusação de ligação com atividades subversivas. A esse respeito, a artista escreveu uma carta ao jornal *Correio da Manhã* na qual se refere à sua prisão, descrevendo a época em que produziu o painel *Santa Bárbara e os operários* – projetado em 1958 e produzido em 1963 por empresa terceirizada pelo casal de ceramistas Anna e Adolpho Medenscher –, e mencionando sua viagem à União Soviética e a vontade de expor em Cuba:

O orgulho da vida brasileira, que é a liberdade, foi mais uma vez golpeado com a arbitrariedade da minha prisão. Nuvens de escura visão desceram sobre mim, assim como envolvem tantos lares por este grande Brasil. Saí do Rio de Janeiro, apesar da fraqueza da saúde, alegre em ver o adiantado do meu painel de azulejos para o túnel Santa Bárbara [...] quando fui surpreendida em São João de Meriti por policiais portando metralhadoras, para vasculhar o meu carro e cumprir ordem de prisão.

[...]

Executada a busca no carro, encontraram livros dos agitadores Matisse, Picasso, Derain, Visconti, Braque, Portinari, Goeldi, vários italianos da Renascença e mais outros perigosíssimos ao bem-estar da família e estabilidade do Ato Institucional.

[...]

Sobre Cuba informei que pensava viajar para lá a fim de melhorar a saúde e se tivesse número razoável de obras para uma exposição. Na União Soviética estive em visita custeada por mim mesma, e para tanto vendi uma casa.

[...]

Quando perguntada qual a minha ideia política, respondia com convicção que era somente o meu trabalho de artista pintora. A produção de um trabalho, seja qual for, é uma ação política por si só. Política do engrandecimento pátrio. (MOTTA e SILVA, 1964, p. 10.)

Com ironia, Djanira demonstrava seu conhecimento de Matisse, Picasso, Derain, Visconti, Braque, Portinari, Goeldi, vários italianos da Renascença. Revelava, ainda, o seu engajamento político ao afirmar que o trabalho artístico “é uma ação política por si só.”

Em 1966, já livre da prisão, a artista executou uma série de desenhos para decorar louças para a Indústria Paulista. A esse respeito, notícias daquele ano indicavam a importância atribuída a esse feito:

A pintora primitivista Djanira, que tem telas de sua autoria em museus e pinacotecas de todo o mundo e já decorou dois navios de turismo, acaba de terminar vários desenhos para ilustrar aparelhos de jantar feitos de melcrome, que serão colocados à venda em breve, por uma indústria de São Paulo.

Djanira, que considera seu novo encargo uma experiência valiosa “porque abre campo para novos estudos e aplicações de novas técnicas”, apresenta nos naqueles [sic] desenhos variações dos motivos que a caracterizam como a mais brasileira das artistas – caipiras, caçaras, índios, flores e animais.

[...]

Nossas manifestações artísticas, afirma Djanira, têm de transmitir os sentimentos de brasilidade dos artistas brasileiros. Não há necessidade de se copiar os estrangeiros porque nossas paisagens, costumes e cultura fornecem elementos riquíssimos e suficientes para nos inspirar. (INDÚSTRIA, 1966, p.8. Grifo nosso)

É interessante observar a nova caracterização da pintora como “primitivista”, ligada à ideia de um primitivo que se modificou e se aproximou de experimentações do modernismo. A avaliação da obra moderna de Djanira ligava-se à representação da cultura e da história na qual vivia, bem como às novas experiências técnicas como a utilização de melcrome¹⁵.

Ainda em 1966, a artista executou uma série de vinte painéis para decorar a sede da Rede Manchete na rua do Russel, no Rio de Janeiro, uma encomenda feita por Adolph Bloch. Em 1967, o ambiente de trabalho de Djanira foi reproduzido na exposição Ateliê, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Participou também da coletiva “A Mulher na pintura” na Galeria do IBEU. Neste mesmo ano foi gravado seu depoimento para a posterioridade no Museu da Imagem e Som, Rio de Janeiro, fonte essencial de pesquisa sobre a artista.

Durante 1968, Djanira expôs, segundo Jacob Klintowitz (1968, p.10) em *Tribuna da Imprensa* (RJ), na sede da Manchete na rua do Russel junto aos artistas Di Cavalcanti, Fernando P. Grauben, Glauco Rodrigues, Heitor dos Prazeres, Iracema, José Paulo Moreira de Fonseca, José Maria, João Henrique, Luciano Maurício, Meirlles, Potocky, Romeo de Paoli e Carlos Scliar. A interessante exposição trouxe as tapeçarias realizadas por artistas, confeccionadas pela Adriática Têxtil a partir de seus desenhos. Foi possível encontrar no periódico *Jornal do Brasil* (TAPEÇARIA, 1968, p.7), a imagem da obra de Djanira com a temática voltada à representação de trabalhadores (Figura 12) e reproduzida por Jean Lurçat, citado anteriormente.

Figura 12 - Imagem da obra de Djanira projetada para tapeçaria

¹⁵ Tipo de material sintético utilizado na fabricação de utensílios como jarras, pratos e xícaras.



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

Em 1971, Djanira doou um quadro de Nossa Senhora de Santana para a Pinacoteca do Vaticano. Com este feito foi a primeira artista latino-americana a participar com sua obra do Museu de Arte Moderna do Vaticano.

Já em 1973, parte de sua obra foi incluída no acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, apontando para o reconhecimento da artista nos grandes museus de arte contemporânea. Em 1975, Djanira participou de exposição organizada pela associação de moradores de Santa Teresa, em ocasião da inauguração do bonde, além da exposição Arte Brasileira no MAM Rio de Janeiro. No ano seguinte, participou da retrospectiva de 35 anos de sua carreira no Museu Nacional de Belas Artes com documentários e filmes sobre sua vida produzidos pelos cineastas Nelson Penteadó, Paulo Rovai e Paulo Gil. Sua obra foi incluída no álbum *Pintores brasileiros famosos* pela livraria Cultrix.

Em 1976, temos um interessante recorte de jornal (Figura 13), no qual a artista afirma “Não quero ser internacional e sim universal”, o que retoma outro posicionamento da pintora no que se refere aos adjetivos a ela atribuídos.

Figura 13 – Recorte de jornal com dizeres de Djanira, 1976.



Fonte: MAUAD, 1976, p.33.

Em 1979, a artista faleceu de infarto no hospital Silvestre, no Rio de Janeiro, deixando importante espólio ao Museu Nacional de Belas Artes, que foi doado por seu marido José Shaw Motta em 1984, sendo seu maior acervo conhecido no país. A partir dos dados biográficos apresentados, é possível entender a pintora como a principal responsável pela consolidação e continuidade de sua carreira. Longe de um discurso que prioriza a versão romântica que muito se associou à imagem de Djanira, proponho, no próximo capítulo, demonstrar como ela modificou a tradicional visão de mulher artista passiva e ingênua, atuando frente à problemática moderna, constituindo sua pesquisa artística.

2 PINTORA MODERNA? FASE “MADURA” DE DJANIRA

Após sua viagem aos Estados Unidos, Djanira experimentou em ambiente nacional uma recepção crítica simpática ao que era entendido como seu progresso. O conhecimento técnico da artista convencionou o que Loris Graldi Rampazzo (1987) chamou inicialmente de “maturidade” da pintora, período que incluía as décadas de 1950, 1960 e 1970.

Neste segundo capítulo, proponho um olhar sobre esse momento da trajetória de Djanira, tomando como marco inicial o ano de 1945, quando se observam mudanças significativas na narrativa que a crítica fazia da artista. Nessa nova narrativa, dois temas parecem ser centrais: a percepção de uma aproximação da artista às técnicas e conhecimentos plásticos e a sua identificação com a arte moderna, questionando a sua pretérita identificação como pintora ingênua.

Para mim, mais importante do que esse debate sobre a sua maturidade artística está o fato de Djanira passar a se dedicar, após sua viagem aos Estados Unidos, a uma temática que começou a ser questionada cada vez mais por ela: a representação do trabalhador. Dentre as obras dos anos 1950 e 1960, estão grandes painéis que serão analisados mais detidamente no terceiro capítulo. São eles: *História de Petrópolis*, 1953; *Plantação de café* (?), c.1957; o conjunto de seis painéis para dois navios da Companhia de Navegação Costeira, incluindo *Indústria Automobilística*, 1962; *Petrobrás*, 1962; *Velas do Maranhão*, 1962; *Baianas*, 1962; *Bananal de Parati*, 1962; *Praia do Nordeste*, 1962.

Na primeira parte deste capítulo, abordarei o contexto em que a artista se inseriu em sua primeira viagem ao exterior, sendo importante ressaltar o sistema artístico que lhe proporcionou tal experiência em um esforço da pintora e seus colegas. Na segunda parte do capítulo, proponho revisitar a década de 1950, quando a pintora demonstrou em sua volta do estrangeiro a maturidade refletida em suas obras produzidas durante e após a viagem. Já durante a terceira parte do capítulo proponho um olhar sobre a tendência da artista de representação do trabalhador, chave para o entendimento de seus painéis produzidos no final de 1950 e início dos anos 1960.

2.1 A viagem aos Estados Unidos

O interesse de Djanira por conhecer os Estados Unidos e a arte que lá se produzia começou na década de 1940, contando com o incentivo de Milton Dacosta. Após ganhar o “Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no Salão de Belas Artes de 1944” (MILTON, 1946, p.16), como noticiado pelo *Jornal do Brasil* (RJ), Dacosta havia permanecido nos Estados Unidos e, segundo Djanira (informação verbal)¹⁶, lhe enviava telegramas incentivando sua ida ao país. Dacosta ainda a apoiou financeiramente, valendo-se de uma indenização recebida pelo ataque a alguns de seus quadros em Minas Gerais, e Portinari contribuiu pagando a sua viagem de volta ao Brasil. O que nos mostra a relevância que seus colegas de profissão tiveram na rota traçada pela artista. Outro fator importante a destacar foi o sucesso de crítica e de venda da sua segunda exposição individual, em 1945, no IAB, Rio de Janeiro, com patrocínio do IBEU.

Os EUA eram à época o destino de muitos artistas e intelectuais europeus que, em razão da guerra, procuravam refúgio. Djanira conheceu Chagall, Miró e Léger, chegando a expor na *New York School of Social Research*, em Nova York. É necessário ressaltar, ainda, a rede de apoio estabelecida pela pintora em território norte-americano. A pintora e embaixatriz Maria Matins a recebeu em seu ateliê em Washington e tornou-se uma grande aliada. Segundo palavras de Djanira (informação verbal)¹⁷, as duas passavam horas trabalhando juntas na residência de Maria.

O contexto estadunidense da década de 1940 abrangeu a entrada do país na Segunda Guerra Mundial (1939- 1945). Os EUA mal haviam saído da Grande Depressão de 1930, causadora de forte crise econômica e desemprego. Foi nesse quadro que o governo de Franklin Roosevelt criou, em 1933, o *Projeto Arte Federal* com a finalidade de contratar artistas voltados à produção de arte aplicada para clientes do setor público. Nesse sentido, escolas, hospitais, prisões, correios, entre outros, receberam grandes obras de arte. Muitos desses trabalhos tinham como temática a representação simbólica do trabalhador americano, o processo de conquista das terras, a modernidade técnica da nação.

Segundo Jonathan Harris (1998, p.13), uma dos exemplos mais paradigmáticos de uma arte social seria o de Cesare Stea, (Itália, 1893 – Nova York, Estados Unidos, 1960), autor do relevo escultural para a estação de tratamento de esgotos da baía de Bowery, 1936. Segundo o

¹⁶ Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

¹⁷ Idem.

autor, o relevo de Stea “usa as convenções da "monumentalidade" para transmitir a grandeza do "trabalhador do Estado" como símbolo da missão da nação de reconstruir-se. Essa abstração simbólica, o "trabalhador" personificado, foi um emblema ideológico chave na União Soviética e nos Estados Unidos da década de 30.”

Mas Harris ainda aponta como as obras de Jackson Pollock e Mark Rothko, nomes que ficaram associados ao movimento do Expressionismo Abstrato, receberam apoio do mesmo projeto federal, participando dessa glorificação da força do trabalho e do povo norte-americano. Nesse sentido, é necessário assinalar que durante o início da década de 1940, nos Estados Unidos, a pintura de caráter mais social ou realista havia caído em descrédito por sua associação ao realismo socialista.

Tudo isso nos mostra como a tendência do muralismo nos EUA – cujo conhecimento, segundo a imprensa brasileira, teria motivado a viagem e Djanira a este país – se construiu a partir de um contexto totalmente diverso do que ocorreu no México. Aí, no período de grandes transformações experimentado após a Revolução Mexicana (1910-1920) e durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o muralismo surgiu como uma forma de arte pública com o objetivo de comunicar mensagens políticas, sociais e culturais ao público em geral. Os muralistas usavam espaços públicos, como edifícios governamentais e escolas, para criar suas obras, acreditando que, assim, tornavam-nas acessíveis ao povo, ao invés de confiná-las em galerias privadas.

Diego Rivera foi um dos grandes nomes desse movimento. Ele frequentemente retratava temas relacionados à classe trabalhadora, à luta dos camponeses e à história do México em suas pinturas murais. Seu trabalho frequentemente incluía imagens de operários, camponeses e povos indígenas, e ele usava seu talento artístico para transmitir mensagens políticas e sociais de justiça e igualdade, dentro de um pensamento nitidamente socialista.

Os muralistas mexicanos circularam bastante nos Estados Unidos, no período do *Projeto Arte Federal*, ainda que suas posições políticas fossem, frequentemente, desconsideradas. A admiração dos murais de Rivera, por exemplo, foi conquistada até por aqueles que não tinham compromisso ou acreditavam nos ideais socialistas dos mexicanos. O patrocínio e estímulo estatais a este tipo de arte esteve relacionado ao reforço de uma sociedade igualitária e democrática em meio à crise capitalista.

Fosse qual fosse a posição política dos muralistas mexicanos no México ou nos Estados Unidos a apropriação de suas técnicas e convenções muralistas pelo governo americano resultou num expurgo efetivo de toda e qualquer convicção ideológica específica. George Biddle escreveu a Roosevelt louvando o exemplo dos

muralistas mexicanos e sugerindo um programa governamental para empregar artistas nos Estados Unidos:

‘Os jovens artistas americanos estão mais conscientes do que nunca da revolução social pela qual o nosso país e a nossa civilização estão passando, e estariam realmente ávidos a expressar seus ideais de uma forma artística permanente se obtivessem a colaboração com o governo... Estou convencido de que a nossa arte mural poderia logo resultar, se tivesse um pequeno impulso, em uma expressão nacional vital. (BIDDLE, George *apud* HARRIS, Jonathan, 1998, p.26).

Djanira chegou ao país em 1945. Sua partida foi noticiada pelo *Diário de Notícias* (RJ), de 6 de julho de 1945: “[...] Em viagem de observação, estudos e pesquisas aos principais centros artísticos e culturais dos Estados Unidos, seguiu para Miami, pelo “clipper” da Pan American World Airways, a conhecida pintora patricia Djanira que ainda recentemente, expôs, com sucesso, na Associação Brasileira de Imprensa.” (VIAJANTES, 1945, p.9).

A jornalista Jane Watson Crane, do *Washington Post*, escreveu um artigo sobre o movimento artístico no Brasil após acompanhar o trabalho e entrevistar Djanira. Uma síntese dessa entrevista foi publicada no *Diário Carioca* (RJ) de 2 de novembro de 1946, intitulada “A tendência progressista do Movimento de Arte no Brasil”. O texto diz: “A jornalista Crane prossegue descrevendo a obra da sra. Djanira Pereira [nome anterior ao casamento com José Shaw Motta], que veio aos Estados Unidos por conta própria em julho, principalmente para estudar pinturas murais.” (CRANE, 1946, p.6). No mesmo ano, Nair Mesquita escreve no *Diário Carioca* ressaltando que “Djanira quer estudar pintura mural e merece que a ajudem. Ela sonha decorar as paredes de todas as escolas primárias do Brasil. Educar as crianças com seus desenhos sugestivos e cheios de vida.” (MESQUITA, 1946, p.48). Pode-se observar, nesse sentido, como já em 1946, a mudança na forma com que noticiaram os motivos da viagem realizada pela artista.

De fato, Djanira possuía um pensamento politicamente engajado. O fator mais importante em sua preocupação social estava em representar o povo e o trabalhador brasileiro, aqui incluindo a própria classe dos artistas: “Olhem por seu trabalho, o trabalho é a melhor a maior coisa que temos dentro de si. Fazer aquilo que a gente acredita e quer fazer.” (informação verbal)¹⁸. Mas podemos supor que sua associação com o muralismo mexicano seja, antes de tudo, uma intenção de engajamento político, e não uma filiação direta às técnicas, às temáticas e à estruturação pictórica dessas obras. Muitas vezes a imprensa confunde "muralismo" com a pintura em grande escala feita em localidades públicas, fora do

¹⁸ Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

circuito tradicional de arte. O discurso de Djanira, este sim, era próximo ao dos muralistas mexicanos, fato identificado por Graziela Naclério Forte (2017, p.7). A autora aborda em seu artigo o posicionamento político da artista, que viajou pela URSS (1953) e esteve no congresso da Paz, em Viena (1953). Afirma, ainda, que Djanira se interessava pelos trabalhadores e “representou-os em um ambiente sem violência, perseguição ou referência política. Anti-imperialista declarada tinha um discurso muito próximo ao dos muralistas mexicanos [...]”

A entrevista da artista, de 1966, menciona seus painéis e murais, permitindo-nos entender seu claro posicionamento:

Embora inúmeras de minhas telas estejam distribuídas por museus e coleções particulares do mundo todo, os **trabalhos de que mais gosto são os painéis e murais. A arte tem de ser feita para o povo e não ficar confinada em pinacotecas particulares, para regalo de uns poucos privilegiados. Entre os murais e painéis que já fiz, estão o do túnel Santa Bárbara, com 200 metros, outro numa igreja de Cataguases e um painel de 40 metros em Petrópolis.** Acho que o Governo deveria adotar medidas no sentido de que todos os edifícios públicos fossem decorados por artistas brasileiros, é claro. Seria uma maneira de levar a arte ao povo. (LAUS, 1966, p.14)

Logo após a viagem aos Estados Unidos, a pintora planeja a ida à União Soviética. Segundo a artista, em sua carta ao *Correio da Manhã* de maio de 1964, sua ida para a União Soviética foi custeada por ela mesma e para tanto vendera uma casa. A pintora prossegue falando sobre seu posicionamento político: “Quando perguntada qual a minha ideia política, respondia com convicção que era somente o meu trabalho de artista pintora. A produção de um trabalho, seja qual for, é uma ação política por si só. Política do engrandecimento pátrio.” (MOTTA e SILVA, 1964, p.10)

Em outro momento, em entrevista a Virgílio Costa, *Correio Braziliense (DF)*, de 15 outubro de 1978, Djanira deixa ainda mais claro seu pensamento sobre a relação arte e política:

C.C. O artista deve se preocupar com a política?

Djanira: Lógico. Apesar de ostensivamente marginalizados participamos da pedra fundamental da política, queiram ou não alguns que suspeitam dos “artistas”. Sou nacionalista, contra a invasão das multinacionais. A Amazonia só para os brasileiros. Democrata e contra todas as expressões externas contra o Brasil. Desprezo o dirigismo da cultura e a censura.

CB. Uma obra de arte deve tratar de política?

Djanira – Ela naturalmente falará também do aspecto político, porque está participando da sociedade como um todo. Ou então não é arte. Até um quadro abstrato nesse sentido reflete uma posição política de abstração da realidade. Isso de maneira nenhuma exclui a importância plástica do abstracionismo. A autonomia do abstrato. (COSTA, 1978, p.95)

A adoção de uma concepção assim ampla de engajamento político, que de resto dialogava com os tempos difíceis da recém-instaurada ditadura militar brasileira, nos mostra como a artista se aproximava tanto da visão nacionalista norte-americana de "arte social", quanto da visão abertamente socialista dos pintores muralistas mexicanos.

2.2 A maturidade artística de Djanira

Antes mesmo de sua viagem aos EUA, em abril de 1945, Djanira expôs no IAB, com patrocínio do IBEU. Sobre essa mostra individual, Ruben Navarra escreve:

A pintora que hoje expõe nos “Arquitetos” é a mesma e é outra, comparada com a de dois anos atrás (sua primeira exposição). Em quatro ou cinco anos de trabalho, a fidelidade a si mesmo tem sido menos a prova de uma vontade consciente do que a irremediável constante de seu instinto criador. [...] **Em Djanira, penso que o primeiro caso encontra uma ilustração cabal. É notório que a sua pintura vai cada dia adquirindo um sentido de composição mais consciente, uma compreensão das leis tradicionais da perspectiva. Veja-se por exemplo a distância que vai daquela antiga “Meninas brincando de roda” [Ciranda] – a roda no primeiro plano de uma rua suburbana com vasto chão liso e marrom, onde as figuras se colocam ao inverso de toda perspectiva – até que o grande “Circo” magnificamente construído e movimentado na sua rigorosa espiral.** Evidentemente, aqui não se trata mais de adivinhação do instinto. **É já a ciência da composição que se aplica de caso bem pensado, mas sem prejudicar em nada a deliciosa vivacidade com que a pintora movimenta as suas figuras.** O mesmo se pode dizer do tratamento da luz, cuja preocupação vai se infiltrando habilmente em alguns quadros (retratos) e levantando problemas rigorosamente plásticos, aliás muito bem resolvidos. **A ideia do modelado surte seus efeitos e a pintura, sem tonar-se jamais acadêmica, porque o desenho não o permite, ganha em relevo sobre a tendência “chata” das grandes manchas.** [...] E tenho para mim que é de naturezas como essas que depende o futuro da pintura brasileira. (NAVARRA, 1945, p.33. Grifo nosso.)

Figura 14 – Djanira da Motta e Silva. *O circo*, 1944.
Óleo sobre tela. 97 x 117,2 cm.
Acervo Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: Google Arts And Culture

Figura 15 – Djanira da Motta e Silva. *Ciranda*, 1940.
Aquarela e nanquim sobre papel.
Acervo Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: Google Arts and Culture

É possível comparar as falas de Navarra com a análise feita por Loris Galdi Rampazzo (1993, p. 49-55) em sua tese de doutorado. A autora ressalta a presença de cores quentes como o vermelho puro no ponto principal da obra *O circo* além do marrom avermelhado. Há pontos amarelos e rosas que causam destaque. Azuis sobressaem, bem como o tom frio das vestimentas brancas e cadeiras nas arquibancadas. O destaque vai para a característica, seguida por Djanira, de utilizar linha escura contornando todos os elementos. Podemos identificar esta linha preta em seu quadro *Ciranda*, 1940.

Quando Ruben Navarra menciona “uma compreensão das leis tradicionais da perspectiva” talvez esteja se referindo ao espaço estruturado em espiral no quadro *O circo*. A tela com 97 x 117 cm é uma composição assimétrica, sendo o centro de interesse neste quadro localizado à esquerda, “levando a observação do espectador para o centro do picadeiro” (RAMPAZZO, 1993, p.52). A elaboração composicional da obra, com o traçado de sua espiral, chama atenção para o ponto da apresentação no picadeiro. Em minha visão, a forma como a pintora dispôs os elementos a partir dessa estrutura composicional nos faz sentir dentro do circo, como se estivéssemos em uma das arquibancadas, participando do modo de lazer comum em 1940. Há no sentido composicional do quadro, a referência à tradição moderna de representação temática do circo, como fez o artista francês Edgar Degas, por exemplo. Os personagens como palhaços e equilibristas desafiavam o equilíbrio do quadro com seus movimentos e, nesse sentido, vemos como Djanira apropriou-se de certa tendência e resolveu sua composição.

O equilíbrio de massas no quadro se dá devido à distribuição das cores. Segundo Rampazzo (1993, p.54): “as duas massas de maior área, as cortinas e o coreto, encontram-se em oposição, ligadas por outra um pouco menor, a passarela, todas pintadas de cores quentes, ou seja, de tons de vermelho que, além de dar um equilíbrio simétrico, trazem para o primeiro plano esses elementos.” A autora finaliza sua análise trazendo a noção de profundidade presente em Djanira em *O circo*. De forma simples, a pintora utiliza elementos maiores mais próximos do espectador e os menores nos últimos planos. Deste modo, a implicação de tamanhos se dá tanto por profundidade quanto por altura.

Retornando às falas de Navarra, o autor cita que a “ideia do modelado surte seus efeitos e a pintura, sem tonar-se jamais acadêmica, porque o desenho não o permite, ganha em relevo sobre a tendência ‘chata’ das grandes manchas.” Podemos comparar à noção de perspectiva identificada por Rampazzo, de modo que a pintura ganha relevo e, com isso, não se achata em *O circo* afastando-se da indefinição de desenho e planos das meninas brincando de roda em *Ciranda*.

A autora segue para a análise da temática. Ao representar o lazer da época de 1940, muito comum, Djanira nos apresenta uma clara divisão socioeconômica nas arquibancadas da cena. As cadeiras localizadas no alto são ocupadas por pessoas de vestuário requintado, simbolicamente apresentadas com chapéus, por exemplo. Em outras alas, pessoas com cabeças descobertas são contrastantes.

Essas obras, apresentadas ao público antes de sua viagem aos EUA, já nos revelam como a artista havia desenvolvido seus meios e suas técnicas pictóricas. A nova espacialidade da artista, alcançada pela utilização de técnicas precisas de profundidade e por formas bem definidas ao representar a diversão popular, deve ser observada e assinalada como tendência da artista desde o início dos anos 1940. Ressalto, ainda, como a pintora demonstra em sua obra *O circo* uma clara preocupação social, apresentando-a com sutileza.

Como afirmou Ary de Andrade (1945, p.79-80) para a Revista *Vamos Ler!* em 14 de junho de 1945, o fenômeno Djanira estaria atraindo especialistas. Andrade situa a pintora no quadro da “arte dos primitivos, dos ingênuos, dos intuitivos”, lembrando a sua conexão com tantos outros artistas semelhantes que permanecerão anônimos, “confundidos, apagados e sem esperança”.

No mesmo ano, Djanira participou de exposição em La Plata, Argentina. O jornal *Correio da Manhã* (RJ), de 5 de agosto de 1945, noticia a inauguração da mostra. Realizada na Escola Provincial de Belas Artes, a exposição “dedicada à pintura brasileira contemporânea” reunia “78 telas de vinte pintores brasileiros” (ARTISTAS, 1945, p.7). Além

de Djanira, com trabalhos em óleo e em aquarela, estavam representados na exibição Alberto da Veiga Guignard, Alcides Rocha Miranda, Aldari Henrique Toledo, Candido Portinari, Carlos Leão, Clovis Graciano, Emiliano Di Cavalcanti, Hilda Campofiorito, Iberê Camargo, José Alves Pedrosa, José Cardoso Filho, José Pancetti, Milton Dacosta, Orlando Terruz, Pery de Melo Deane, Quirino Campofiorito, Roberto Burle Marx, Tarsila do Amaral e Tomas Santa Rosa Filho.

Seguimos, então, para a exposição em abril de 1946 na *New School for Social Research*, Nova York. Segundo Rampazzo (1987, p.39-40), a artista “levava consigo algumas fotos do seu trabalho, e resolveu falar com o diretor, Camilo Egas, que demonstrou interesse em ver os originais; ao vê-los, convidou-a para uma individual.” Com financiamento da própria escola, a exposição fez sucesso e, como consequência, levou a artista a uma grande aceitação por público e crítica, chegando a receber comentários positivos de Eleanor Roosevelt, na coluna “*My Day*” do jornal *Washington Post*.

Ainda em 1946, participou da Exposição Internacional da Unesco no Museu de Arte Moderna em Paris. A mostra ocorreu entre 18 de novembro e 28 de dezembro, tendo como participantes representações dos países membros da ONU Arábia Saudita, Argentina, Austrália, Bélgica, Bolívia, Brasil, Canadá, Chile, China, Colômbia, Cuba, Dinamarca, Egito, Estados Unidos da América, Equador, França, Guatemala, Haiti, Índia, Iraque, Irã, Líbano, Libéria, Luxemburgo, México, Nicarágua, Noruega, Nova Zelândia, Panamá, Países Baixos, Peru, Filipinas, Polónia, República Dominicana, República de São Salvador, Reino Unido da Grã-Bretanha, Síria, Checoslováquia, Turquia, União da África do Sul, Uruguai, Venezuela, Iugoslávia.

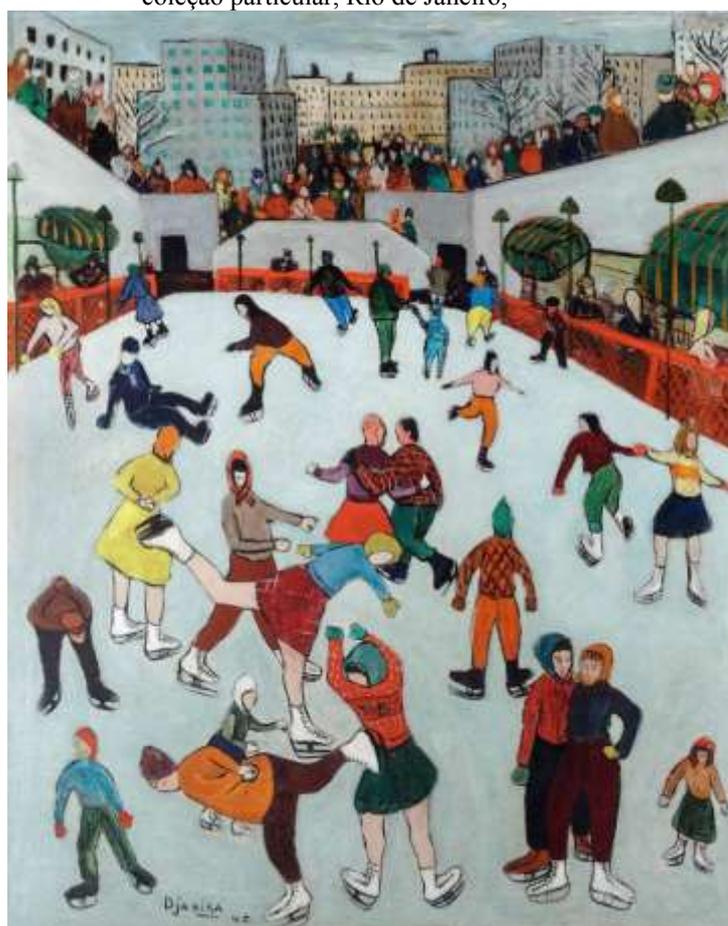
O catálogo da exposição revela um interesse difuso pela chamada arte naif, como vemos no destaque aos “Artistas *naifs* britânicos” (p.59-60). Djanira, entretanto, aparece como artista brasileira, mas não associada ao *naif*. Em realidade, no meio artístico em que Djanira se encontrava, então, os termos “moderno” e “*naif*” eram por vezes confundidos ou aproximados, ressaltando-se a contribuição dos chamados ingênuos para a renovação da pintura moderna. Podemos observar, neste ano de 1946, como a crítica estadunidense recebe a obra de Djanira, ligando-a à modernidade.

Na palestra “Impressões sobre a pintura moderna nos EUA”, Artur Kauffmann falou sobre “personalidades americanas que já lhe serviram de modelo.” (IMPRESSÕES, 1946, p.9). Kaufmann menciona os novos artistas norte-americanos que se interessam por negros em seus quadros, algo a que o público naquele país reagia contrariamente a presença. O artista cita especialmente um artista, o “preto Pappin”, observando muita semelhança de sua obra

com a pintura de Djanira. Podemos observar, neste ponto, a grande visibilidade e importância conferida à artista pelo autor, na sua configuração dessa arte moderna-popular que tanto interessava aos críticos e às instituições da época (com destaque para o MoMA, que fez várias mostras e montou coleção de arte dita popular).

Djanira produziu no contexto de sua viagem importantes obras que mostram o desenvolvimento de sua pesquisa plástica. Loris Galdi Rampazzo (1993, p.66 – 71) destacou, em sua análise da produção da artista naquele momento, o quadro *Patinadores* (Figura 16), exibido pela primeira vez no Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro em 1948, após o retorno da artista ao Brasil.

Figura 16 - Djanira da Motta e Silva. *Patinadores*, 1945.
Óleo sobre tela. 94 x 76 cm. 93 x 74,5 cm,
coleção particular, Rio de Janeiro,



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

Ao representar uma pista de patinação no gelo nos Estados Unidos, a pintora presta atenção a cada detalhe das indumentárias na variedade de mulheres, crianças e homens. As

cores “quentes, frias secundárias, neutras, escuras, formando um conjunto vivo, não chegando a ser berrante, ajudado pelo contraste da neve que serve de fundo, num tom azulado muitíssimo claro.” (RAMPAZZO, 1993, p.66). Rampazzo ressalta, novamente, a utilização da linha escura contornando cada elemento do quadro, elemento que nos remete à técnica também utilizada por Paul Gauguin, pintor nos limites do ideário moderno e primitivo.

A pintora nos convida a assistir a cena de patinação em primeiro plano e observar a paisagem naquele local. Como na obra *O circo*, a assimetria está presente no quadro. O espaço pictórico foi trabalhado por linhas retas e em diagonal, que conduzem nossa observação à distância do primeiro plano, unindo vários planos com as figuras que se movimentam. Como descrito por Rampazzo (1993, p.77) “o movimento das figuras, contrasta com as linhas retas da perspectiva e dos prédios.” A ideia de profundidade também é conseguida pela diferença de escala dos patinadores mais à frente e ao final da pista.

A luminosidade, como definido por Rampazzo, é geral. Não há no quadro pontos focais e as figuras não projetam sombras. Dessa forma, o desenho permanece com o efeito chapado. Diferentemente de *O circo*, no quadro *Patinadores* não existe distinção clara de classe social. Os personagens se apresentam trajados com roupas parecidas, representando um lazer de classe média. A semelhança entre as duas grandes obras da pintora está na representação das atividades populares de determinada população e região.

Destaco uma característica presente nas obras deste período. As únicas figuras com fisionomia um pouco mais definidas são o casal no canto inferior direito do quadro, em primeiro plano. Tem início uma característica seguida pela artista até mesmo nos painéis dos anos 1950 de trabalhar com rostos apenas esboçados, sem uma expressividade individual, de modo a criar um corpo coletivo. Além disso, podemos notar outra característica presente nos desenhos da artista de 1946: as cabeças das figuras são torcidas, para apresentar suas fisionomias de frente, algo identificado por Ricardo Alvim (informação verbal)¹⁹. Esse recurso cessa em sua pintura feita na Bahia, durante a década de 1950, como podemos ver no desenho *Figuras no parque*, 1946 (Figura 17).

Essa característica nos leva a aproximar a artista da obra de Heitor dos Prazeres, que utilizou a representação das figuras sempre pintadas de frente ou de perfil, com o olhar para o alto. Guardadas as diferenças entre os dois artistas, é curioso pensar em como essa apresentação esquemática de figuras serviu para a caracterização pela crítica de uma arte

¹⁹ Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

"ingênua", quando, em realidade, se tratava de um recurso poético e técnico importante para o funcionamento do discurso pictórico de ambos.

Figura 17 - Djanira da Motta e Silva.
Figuras no parque, 1946.
 Nanquim sobre papel, 27 x 21,6 cm
 Acervo Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: MATERA, 2015, p.37.

O desenvolvimento da poética de Djanira pode ser percebido, além disso, a partir de outra obra no ano seguinte. *Vendedora de Flores*, 1947 (Figura 18), demonstra sobretudo o sonho, aproximando-se da corrente surrealista. O quadro, produzido após a volta da artista ao Brasil, em 1947, apresenta a distorção da figura da vendedora e o destaque conferido a ela nos revela uma noção de monumentalidade e a importância conferida à classe trabalhadora brasileira. É importante notar que a tendência da artista em representar a classe trabalhadora parece fundir, nesse momento, as pontas de sua caracterização de moderna e popular. Por um

lado, dialoga com as vertentes modernas de arte socialmente engajada, de outro remete às figuras do povo, com sua simplicidade.

Figura 18 - Djanira da Motta e Silva.
Vendedora de flores, 1947.
Óleo sobre tela, 100,5 x 65 cm
Acervo MASP



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 2019

Existe, ainda, uma grande diferença nas cores utilizadas pela artista neste período, que funcionam como um “marco de passagem” em sua produção, “deixando de lado especialmente as cores sombrias, de tons rebaixados, usando ao invés disso cores vibrantes e tipos humanos com expressão humilde, mas ativa” (LOPES, Fernanda, 2022). Vê-se também nesta tela a introdução do tema dos anjos, que se torna uma constante nas obras de Djanira, contando sobre sua religiosidade de matriz popular. Além disso, ao saber que não poderia mais ter filhos, começou a inserir essas figuras tradicionais de proteção, os anjos da guarda (Anexo C).

Em 1947, ao retornar ao Brasil, Djanira se fez muito presente entre as notícias de cultura. Em uma entrevista em 1º de setembro de 1947 ao jornal *O Globo* cujo articulista anota as conquistas plásticas da pintora:

Voltou sabendo inglês e muito contente do êxito e de tudo o mais que conquistou nos Estados Unidos. [...] E sozinha, na tumultuária, estranha e talvez hostil Nova York, **a nossa patrócia**, conseguiu o seu objetivo, fez nome, fez exposições, consagrou-se entre a gente do seu mundo [...] Djanira, em poucos meses, conquistou muitas admirações, em Nova York, o que equivale a dizer que conquistou o mundo ou um mundo. (AVENTURA, 1947, p.1)

Durante a entrevista, Djanira comenta sobre a realidade vivida no estrangeiro, bem como suas impressões sobre a arte no país:

Para que lado se inclina o gosto dos americanos? – indagamos
 - Ah! Quase tudo lá é arte europeia. Vi uma exposição de Cézanne atraindo uma fila fantástica que dava voltas imensas por diversos quarteirões. Uma coisa de espantar. Tudo isso para admirar uma exposição. Os grandes mestres são vistos nas galerias e museus americanos. Monet foi uma decepção para mim pelo seu **abuso de cores e ausência quase completa de desenho**. Mas gostei muito de Manet que tem muita coisa de Velásquez. De Renoir vi coisas boas e horrorosas também. De Matisse idem. Motivos de deslumbramento **encontrei entre os primitivos, como Fra Angelico. Vi grande derrame de Gauguin e Van Gogh**. De todos, porém, a revelação **foi um russo chamado Kandinsky, que entre os pintores objetivos, considero o maior. Todavia quem está na vanguarda é Picasso**.
 [...] O americano é um povo frio, mas é um grande povo, e até o “comon man”, com superficial educação artística, gosta de arte. E note-se que percorri inúmeros Estados e cidades. **Fiz três exposições de sucesso, pintei afrescos e houve época em que trabalhei 20 horas por dia. Saindo do Brasil a gente verifica que isto aqui é um aglomerado de autodidatas e quanto pode aprender viajando. Foi o que fiz. Aprendi muito**. [...] Portinari aqui se responsabilizou até pela minha passagem de volta e graças ao seu estímulo realizei o meu sonho. (AVENTURA, 1947, p.1, Grifo nosso.)

Pela entrevista podemos ver uma Djanira segura e conhecedora dos assuntos de pintura. Seus comentários sobre os pintores com os quais teve contato durante suas visitas aos museus traduzem fortes posicionamentos em relação aos grandes mestres. Quando fala de Monet, algo que chama muita atenção, critica seu abuso de cores e a ausência completa de desenho. Anteriormente durante a análise das obras de 1940, pudemos perceber a presença do desenho bem definido de Djanira e a forma como equilibrou as cores em seus quadros.

Outro interessante ponto que chama atenção é o seu gosto pelas obras do pintor Fra Angelico e de Wassily Kandinsky, a quem chamou, respectivamente, de "primitivo" e de “pintor objetivo”, demonstrando conexão com as categorias utilizadas pela crítica e história da arte do período. Em seu relato podemos perceber que se considerava autodidata, e

demonstrava a necessidade de aprender e viajar. É importante ressaltar que a pintora afirmava ter pintado afrescos, referindo-se, certamente, à pintura mural que realizou.

Em 1948, a pintora expôs pela primeira vez após retornar dos EUA, no edifício do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Segundo Rampazzo (1993, p.13), “foram expostos trabalhos anteriores à sua viagem, os realizados lá fora e os executados aqui após seu retorno”, somando-se 92 trabalhos. O periódico *O Jornal*, de 06 de junho de 1948, lista os seus destaques entre as obras:

[...] Se tivéssemos que destacar alguns quadros, que maior poesia revela, seriam: n° 4 – Neve; n°5 Central Park; n° 9 – Carroussel; Ambulante; todos pintados em NY, e, da série brasileira: n° 20 – São João; n° 31 – Menina com flores; n° 36 – Crianças na varanda; n° 42 – Retrato de Luiz Cosme; n° 49 – Janela; O painel decorativo – n° 25 – é muito feliz como composição. Desenhos e gravuras completam a exposição da artista que, entre os louvores que recebeu da crítica americana, mereceu ainda uma crônica assinada pela celebrizada figura da senhora Eleanor Roosevelt. (PINTURA, 1948, p.10)

A exposição também repercutiu em notícias e comentários da crítica, como vemos adiante no texto de Quirino Campofiorito:

Sempre os assuntos de comovente candura são a inspiração de suas composições. Se alguma tragédia atinge o seu estado emocional, a pintora traduz **em gestos de bondade e de alegria, sempre muito humanos e com essa singeleza de imaginação que os autodidatas sabem cultivar instintivamente. Observando sua obra atual, reconhece-se como Djanira cultivou a observação do movimento, da forma, da cor. Seu desenho apurou-se e lhe permite expressões mais comunicativas. A cor vence recursos plásticos-pictóricos também de maior sedução.** (CAMPOFIORITO, 1948, p.26)

A autora de nome Sílvia, na *Revista Momento Feminino* (RJ), em 20 de novembro de 1948, menciona importantes avanços na obra de Djanira:

Djanira lá estava com **os seus ensaios de mural e as suas produções que sempre exprimem muito o mundo imaginário da artista.** Não perdeu o seu caminho de sonho e fantasia, já promissor desde os primeiros passos em Santa Teresa. **Preocupou-se com o desenho, das suas[...] linhas nervosas para uma simplicidade mais segura, principalmente quando faz retrato. Disciplinou-se na gravura e os trabalhos apresentados revelam bem a segurança da técnica a que se dedicou estudando nesse prolongado período de ausência.**

[...] Alguns cronistas críticos têm falado em parentesco ou influências desse ou daquele artista, encontros fraternos e alentadores. **A comentada afinidade com Chagal, antes de ver Chagal,** não se modificou – talvez seja o céu que a artista ocupava com os seus sonhos infantis ou certas composições exploradas nas pesquisas de pontos de referência necessários à posição da artista. Uma espécie de sanção para a constatação de valores artísticos plásticos

[...]

Quando se percorria a exposição de Djanira, cada vez mais se afirmava a convicção de que outras influências estariam preocupando a tendencia idealista da jovem artista. Então, **não se pode lamentar os peixes com cartola que faziam lembrar o**

Walt Disney industrializado com a sua corte de desenhistas frios. O visitante habituado a se deliciar com as cores puras de Djanira, com a sua maneira predestinada a se lançar nesse mundo fabuloso que seu temperamento faz vibrar, teria que recuar diante de certas quebras que preocupam muitas vezes.

[...]

Contudo, Djanira tem agora em muitas de suas belas composições uma forte tendência para a ilustração – uma nova ilustração. Há como que uma literatura decorativa sugerindo as histórias que não foram contadas, com muita gente e muitas crianças. Não se pode deixar de fazer o elogio dessas coisas tão saborosas que não encerram tragédias emocionais. Festejam de leve, com uma alegria visual que parece entoar o cântico da vida.

[...]

E saudável, a arte de Djanira – voltou sem ter perdido com a viagem – não se corrompeu. Viu a arte do mundo e deve se sentir agora mais audaz ou mais encorajada para as suas novas criações, multiplicando sua arte que já tem um grande relevo em nosso ambiente artístico-plástico. (DJANIRA, 1948, p.7)

Em conjunto, esses comentários críticos abordam a questão da imaginação e da singeleza na obra de Djanira. Essas características a aproximam, quase sempre, da esfera ingênua e autodidata, versão quase infantilizada da artista. Em pontos interessantes, os dois comentários podem ser utilizados para traçar uma análise da sua produção na década de 1940.

Figura 19 - Djanira da Motta e Silva. *No fundo do mar*, c.c. 1947



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional – Brasil.

Figura 20 - Djanira da Motta e Silva. *Carroussel*, c.c. 1947



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional – Brasil.

Tomemos, por exemplo, a tela *Carroussel* (Figura 20), da segunda metade da década. Podemos identificar nela o que Quirino Campofiorito chamou de cultivo da “observação do movimento, da forma, da cor”, manifestas no apuro e na expressividade do desenho. A artista vale-se de uma forma dinâmica como a do carrossel para ampliar a sugestão de movimento interno da pintura. Por outro lado, podemos entender a aproximação feita por Silvia ao pintor Marc Chagall. O movimento produzido pelas ondulações traçadas por Djanira causa distorções no quadro e, sobretudo, as figuras inclinadas pelo giro do carrossel se aproximam daquelas figuras flutuantes de Chagall.

Em minha visão, porém, o desenho e as cores usadas por Djanira pouco têm a ver, neste período, com a obra de Marc Chagall. O pintor utilizava, com frequência, manchas de cor, que Djanira usou pouco em sua carreira. Mesmo em *Ciranda*, de 1940, essas manchas tinham outro sentido, relacionando-se antes à técnica da aquarela do que à construção daquele espaço etéreo e fabulativo do artista russo. O sonho, em Djanira, parece ter outro significado. Liga-se à fantasia infantil, às figuras que povoam o imaginário popular.

Outro interessante ponto ressaltado por Silvia é a presença de “ensaios de mural” no conjunto apresentado na exposição. Pode-se entender a expressão como uma confirmação de que a pintora se iniciou no trabalho de pintar murais, tendo influências de diferentes tendências dessa manifestação pictórica, como vemos mais à frente. Ao final de seu comentário, Silvia ainda cita os peixes com cartola, lamentando uma possível influência do desenho industrializado de Walt Disney. A autora entende que esse desenho revela uma certa irregularidade na obra de Djanira, se contrapondo diretamente a suas cores puras e ao seu

“mundo fabuloso”. Nessa crítica, ressoa algo de desejo de fechar a artista e sua obra nos limites de uma arte “ingênua”, advinda da vibração imediata de seu temperamento. Djanira anotou, em entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1961, essa nostalgia “de uma Djanira ingênua, alegre, primitiva”. E alertou: “Não cedia e não cedo nunca ao que julgo ser justo a minha consequência de artista-pintora.” (MARTINS, 1961, p.15). A artista compreendia que a insistência crítica em elogiar a dimensão “ingênua” e “expressiva” de sua produção revelava, em realidade, um modo de frear as suas pesquisas. Sérvulo de Mello publicou, em 4 de junho de 1948, no jornal *A Manhã* (RJ), um longo texto crítico no qual procura definir com precisão o que compreende como primitivismo e modernismo em Djanira:

Seu primitivismo, tido desintencionado está em reação contra a tristeza do mundo. Essa volta à inocência, ao deslumbramento ingênuo e cândido diante da vida, significa sua inadaptação à mecânica da existência, e à falsa seriedade do mundo. Sua poética de cores reduz a símbolos inocentes as paisagens sombrias da alma e os aspectos tumultuários da vida. Isto, embora espontâneo, sem nenhum conteúdo perverso, lembra a fuga de Gauguin para as alegrias virgens, a luz matinal do planeta, a atmosfera paradisíaca, na qual o homem vivera como animal lírico em estado de natureza pura. Lembra Lawrence, sua religiosidade de instintos, seu animalismo consciente. Enquanto Gauguin e Lawrence operam intelectualmente, ao impulso do deamon subjetivo, Djanira executa com espontaneidade onírica.

[...] Por hora, a candidez de suas composições, a caracterologia primitiva de suas figuras, o nativismo de suas cores fluem da sensibilidade em estado virginal, como um som musical que brota na garganta dos gatos ou o vagido de uma criança recém-parida.

[...]

O fenômeno cor em Djanira nada mais significa do que o meio de externar ideias e sentimentos fundidos em sua interpretação subjetiva da vida. Dei o colorido pouco nuançando sem artifício, nativo e próximo.

Sem nenhum sentido racional ou lógico, suas cores envolvem as imagens de uma aura poética que as anima e as transforma, traduzindo-lhes o seu sentido profundo e oculto, revelando-lhes a alma, com estranho poder expressional. Seus tipos humanos são apanhados em “close ups” de emoção e caracterizados sobretudo pela cor. Nesse particular é que a sua pintura se liberta do meramente sensorial e decorativo. Em meio à sutil evocação da forma, linhas, sons, perfumes, carícias e voluptuosidade, move-se o seu estilo quente apaixonado de uma sensualidade compreensiva. As vezes cheia de ternura, outras com rasgos de audácia, nunca fugindo à alegria da vida, jamais eivado de rugidos, de dramas ou de grandes lamentações.

A técnica cromática dessa pintora nos remonta à aurora do mundo. Após o período pré-histórico, os primeiros passos dados em busca das cores, da representação de imagens coloridas. Surpreende-nos o cru de seus roxos avermelhados, seus ocres, seus amarelos, seus brancos caiados. Em todos eles há um cheiro de terra, uma íntima relação com a brutalidade virgem da natureza do primitivismo psicológico.

Se a sua cromática é primitiva, sua forma é inteiramente liberta do ornamento lineal que caracterizava os mosaicos, as decorações murais, os primeiros afrescos do nativismo. Suas imagens são animadas vivas, sem o rigorismo anatômico ou geometria dos primeiros desenhos. Isso porque sua estética afetiva penetra o mundo com amor, e surpreende a beleza em seu pluralismo alucinante. O grotesco, o extravagante, o burlesco, o ingênuo lembram em seu conjunto o sonho convulso da loucura ou a prelogia da imaginação das multidões. Por isso mesmo Djanira pode ser categorizada uma pintora surrealista. Não da escola de Picasso, porque a sua arte não tem abismos pascalinos. Sua inocência primitiva, os símbolos oníricos talvez mais aproximem de Chagall, sem considerarmos o místico e o bíblico que constituem os aspectos mais vigorosos da obra desse último. Contudo, procurar um

ponto de referência para a pintora, compará-la, buscar uma relação entre a sua arte e a dos grandes mestres, explica-se apenas pelo fato imperioso decorrente de sua obra, isto é, da necessidade de situá-la entre as mais profundas tendências do modernismo. Em hipótese alguma a sua personalidade se mutila através das afinidades de caráter e expressão por acaso existentes entre a sua pintura e a dos mestres modernos. Não existe submissão a uma técnica ou a uma escola, nem o espírito imitativo ou aquelas reproduções de motivos que tocam as raias de plágio. [...]

Ainda existe uma controvérsia idiota e inútil sobre a significação da arte moderna. Os pintores de ontem, que ainda existem, continuam a negar sua consolidação já indiscutível, simplesmente porque não foram capazes de assimilar ainda a revolução psicológica na estética subjetiva, muito mais importante ainda que a revolução técnica. [...] Não perceberam as variedades infinita das formas e das expressões humanas, e jamais compreenderão um mundo reduzido a símbolos de afeição, a vida como um circo, a alegria dinâmica da existência num parque de diversões, expressas com voluptuosidade cinética, através de uma arte que é fundamentalmente estática. Jamais entenderiam a pintura em tão íntima relação com a poesia, como Djanira consegue realizar. Não de permanecer, a despeito de tantos progressos tecnológicos, entre os quais assinalamos a fotografia colorida, com os olhos frios e exatos ante a superfície tranquila e imóvel dos fenômenos. (MELLO, 1948, p.4)

O autor começa por aproximar a arte de Djanira de pintores classificados como “primitivistas”, tais como Gauguin e Jacob Lawrence. Porém, o crítico distingue a habilidade técnica desses artistas. O pintor francês e o estadunidense utilizariam privilegiadamente o intelecto, dando direção a seu impulso subjetivo. Já Djanira seria pura “espontaneidade onírica”, voltando aos temas correlatos de seu autodidatismo e ingenuidade. Djanira vale justamente por sua inépcia técnica, que a leva a criar de modo espontâneo, sem controle da forma racional.

Ainda segundo Mello, a cor em Djanira seria exatamente o veículo perfeito para “externar ideias e sentimentos fundidos em sua interpretação subjetiva da vida”. Sem “raciocínio lógico” as cores são capazes de transmitir uma áurea poética inalcançável pela intromissão do intelecto. É claro que, se lembramos de como Djanira já havia refletido sobre a cor que utilizava como importante recurso formal, entendemos que esse aparente elogio repousa num equívoco crítico que pensa a obra de artista como uma criação quase natural, sem interposição de uma consciência pictórica, encerrando-a nesse espaço limitado da poesia ingênua. Essa visão, de resto, serviu de parâmetro para a avaliação de trabalhos de várias artistas mulheres. Até Tarsila do Amaral, de uma rica família paulista, que circulava entre os ateliês de importantes artistas de Paris, precisou ser chamada em algum momento de ingênua, de primitivista, de “caipirinha”.

Para Mello, o “primitivismo psicológico” de Djanira garante que suas imagens sejam “animadas vivas, sem o rigorismo anatômico ou geometria dos primeiros desenhos.” O autor ainda menciona a relação com o Surrelismo, destacando que o ingênuo também seria um modo de acesso ao sonho, à loucura ou à imaginação. Ao comentar a proximidade de Djanira

com Marc Chagall, destaca a inocência primitiva existente nos dois artistas e discorre sobre seus símbolos oníricos, que seriam fluidos e admitiriam múltiplos significados e interpretações.

Podemos concordar com o autor em relação a essas figuras oníricas. Um ponto em comum entre os dois pintores pode ser observado em 1945, dentro do repertório de Djanira, em suas representações de anjos. Em *As três velas*, 1938 -1940 (Figura 21), Chagall representa um casal que se abraça e se protege em um ambiente cercado de anjos. Essas figuras podem também ser observadas em quadros de Djanira.

Figura 21 - Marc Chagall. *As três velas*, 1938-1940.
Óleo sobre tela.



Fonte: CHAGALL, 2021.

O autor, contudo, faz questão de deixar claro que Djanira não se submete aos movimentos modernos. Preservando sua pureza e ingenuidade, Mello aponta para as “afinidades de caráter e expressão por acaso existentes entre a sua pintura e a dos mestres modernos”. Assim, as quais, com afinidades casuais que atendem às exigências de sua personalidade, não denotam influência ou aderência às vanguardas modernas. Isso parece

central para que o autor conclua despachando o que chama de “controvérsia idiota e inútil” que quer situar a artista “entre as mais profundas tendências do modernismo”.

Alguns meses depois, Djanira deu uma entrevista que serve como importante contraponto a esse texto de Sérvulo de Mello. Ao *Diário da Noite* (SP), de 14 de setembro de 1948, falou sobre o fato de, nos Estados Unidos, não ter sido considerada primitiva:

O tom geral da crítica “*yankee*” – responde Djanira a uma pergunta do repórter - não me considerava uma pintora primitiva. Julgava minha pintura como uma coisa de valores e essência pictóricas “puros”, mas não primitiva. Achavam que minha pintura denota uma influência cerebral muito acentuada, que minhas realizações eram muito procuradas, o que exclui o primitivismo...”
 [...] “O trabalho puramente instintivo não me satisfaz. Em minhas primeiras telas talvez eu fosse primitiva, mas creio que isso era devido mais a minha falta de educação artística. Minha viagem aos EE. UU. foi-me muito útil: vi muitas coisas e compreendi ainda mais. E coloquei-me a mim mesma a pergunta de saber o que é que eu queria da pintura e para onde ia. Por isso trabalho muito com o cérebro e à força de pesquisa procuro dar aos meus trabalhos um cunho de realização o mais possível consciente. (NO STUDIO, 1948, p.4. Grifo nosso.)

A pintora começou destacando a nova conceituação de pureza que aprendeu nos EUA, relacionada aos valores essenciais da pintura. Circulando numa cultura na qual se desenvolveram o Expressionismo Abstrato e a teoria formalista, Djanira passou a valorizar a pureza dos meios e não a sua associação à ingenuidade. Por isso fez questão de afirmar que não se satisfazia com um “trabalho puramente instintivo” e enfatizar a superação de uma situação de “falta de educação artística”. Concordando com a crítica, admitia que “talvez fosse primitiva” em seus primeiros trabalhos. O que foi completamente alterado com seus estudos de observação nos EUA, que a levaram a uma realização “mais possível e consciente” de pintura.

No ano seguinte, o crítico Gaparino Damata publica texto crítico à exposição de Djanira no Museu Imperial de Petrópolis, com o curioso título “De modista e chapeleira ao posto de pintora n.1 do Brasil”. Nesse artigo, publicado no *Pequeno Jornal: Jornal Pequeno* (de Pernambuco), em 13 de julho de 1949, fala da fase primitiva inicial da artista, alterada após sua ida aos Estados Unidos, quando sua arte muda de figura, assumindo forma consciente e afastando-se do primitivo:

Ora, acontece que sobre Djanira, eu ouvira contar coisas fabulosas, que a tornaram aos meus olhos de repórter curioso, uma figura quase lendária. Essa criaturinha irrequieta, vivaz cujo mundo ingênuo se reflete nas suas telas bonitas, artísticas, era uma das minhas namoradas... Isto é, tinha prometido a mim mesmo que não descansaria enquanto não a entrevistasse; por isso, pus mãos à obra e tratei de me aproximar da pintora – que já conhecia através de sua arte, **quer na fase primitiva, quer na posterior**, após seu regresso dos EE. UU. onde lucrou bastante, artisticamente. (DAMATA, 1949, p.1. Grifo nosso)

Os vários textos críticos aqui citados e comentados mostram como se processou o desenvolvimento de diferentes narrativas sobre a artista, nas quais se repetiam temas como o seu primitivismo, a importância do aprendizado técnico adquirido em sua viagem aos Estados Unidos, a sua vontade de estudar o muralismo, o pensamento político e social da pintora. Todo esse debate é essencial para que compreendamos a produção dos grandes painéis da pintora.

2.3 Os trabalhadores na obra de Djanira

A mudança de narrativa em relação à artista e seu posicionamento sobre não se considerar primitiva são dados importantes para suas produções dos anos de 1950. Isso porque o reconhecimento que alcança aproximou-a de projetos encomendados por órgãos públicos ou por outros artistas. Ao ser entrevistada e se posicionar, a artista mencionou: “coloquei-me a mim mesma a pergunta de saber o que é que eu queria da pintura e para onde ia. Por isso trabalho muito com o cérebro e à força de pesquisa procuro dar aos meus trabalhos um cunho de realização o mais possível consciente.” (NO STUDIO, 1948, p.4).

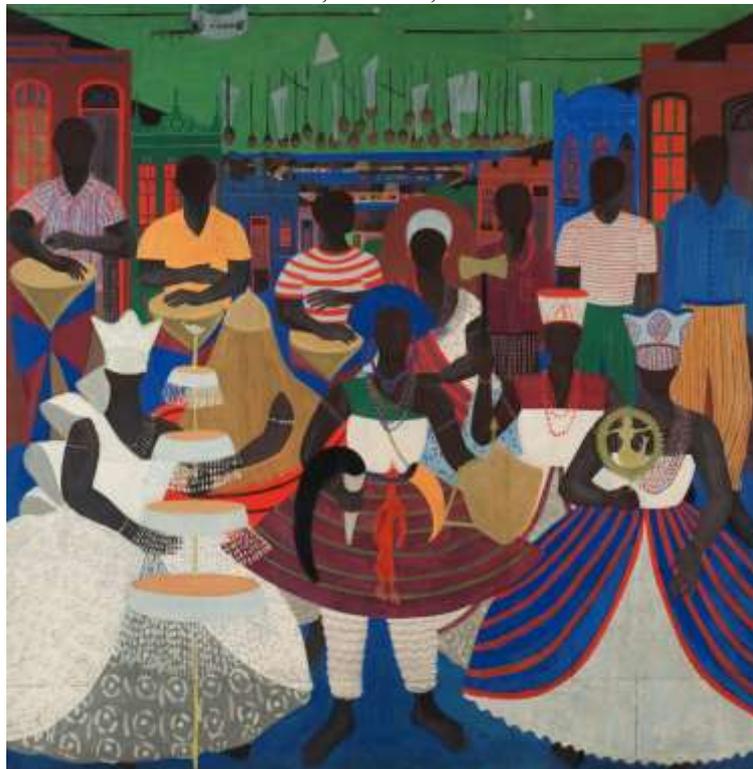
Assim, Djanira nos revelou a existência de um projeto consciente de pintura. Dentro desse projeto, destacaremos a introdução, cada vez mais deliberada, da representação do trabalhador brasileiro, especialmente em suas pinturas murais. No início da década de 1950, a pintora residiu em Santo Antônio, na Lapinha, Bahia onde descobriu “coisas, valores humanos, que nem mesmo os baianos conheciam.” (informação verbal)²⁰. O intelectual e importante articulador da arte moderna na Bahia José Valadares convidou-a para realizar uma exposição no *Clube Social de Itabuna*²¹, em 1950. Segundo a própria artista, no contexto da época ninguém havia visto arte moderna naquele lugar. Além disso, não admitiam a criação artística por uma mulher, o que fez com que seus quadros fossem apreendidos pela maçonaria local.

²⁰ Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

²¹ Informações retiradas de RAMPAZZO, Loris Graldi. *Djanira na arte brasileira*. Tese de doutorado, 1993, p.15.

Djanira ressaltou, ainda, a importância de sua estada em Salvador: “É uma grande cidade. A Bahia é grande, sobretudo de espírito, de conteúdo [...] Cultura popular, cultura base.” (informação verbal).²² Infelizmente, grande parte da sua produção deste período se perdeu em um incêndio no caminhão que transportava suas obras retornando ao Rio de Janeiro entre 1954 e 1955. Os periódicos locais falam dos grandes painéis da pintora, com destaque para o que fez para a casa de Jorge Amado, intitulado *Candomblé*, “projetado por volta de 1952” (DJANIRA, 1952, p.9).

Figura 22 - Djanira da Motta e Silva. *Candomblé*, 1957.
Têmpera sobre madeira. 250 x 243 cm.
Col. Banco Itaú, Salvador, Bahia



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

A fase baiana trouxe para a sua pintura o interesse pela temática da paisagem natural e cultural da Bahia. Suas figuras foram compostas por uma estética mais geometrizada em que a fisionomia não tinha importância, talvez num diálogo com a arte da tapeçaria desenvolvida desde os anos 1940, com grande sucesso, por artistas como Genaro de Carvalho e Kennedy. Essa relação pode ter levado a pintora a valorizar a cor e eliminar o traço negro que frequentemente usava antes.

²² Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

Ressalto, ainda, de seu período na Bahia a participação de Djanira no Concurso do Cristo Negro que ocorreu em 1955, pelo qual podemos observar o seu envolvimento com questões do modernismo brasileiro voltadas a debates “artísticos e sociológicos” (BASTOS, 1955, p.61). A exposição idealizada pelo sociólogo Guerreiro Ramos colocou em discussão a estética conferida a Jesus como um homem branco de olhos e cabelos claros. Segundo palavras de Abdias do Nascimento presentes na matéria produzida por Clemente de Magalhães Bastos para o *Diário de Notícias (RJ)*, ao explicar os motivos estéticos e sociológicos do concurso, este procurava “dignificar a cor negra” e “a negrura”, de modo a oferecer “o que de mais universal, de mais ecumênico e, pois, de mais excelso e católico existe na sua substância negra.” (BASTOS, 1955, p.61).

A partir de então é possível perceber a crescente presença de personagens negros nas obras de Djanira. Também é notável o seu envolvimento nas questões em voga no modernismo baiano que se construía e se cercava de problemáticas da cultura nativa e popular, dando destaque a artistas considerados ingênuos, espontâneos, como Abdias do Nascimento ou Heitor dos Prazeres, entre tantos outros. Essa redefinição do popular na obra de Djanira é importante para a sua aproximação com o tema dos trabalhadores em sua pintura em painéis.

Quando realiza o painel *História de Petrópolis*, em 1953, notamos como a artista emprega seus novos recursos, como a geometrização das formas, a utilização de tons pastéis, a eliminação da linha preta que contornava suas figuras. O encaixe das formas e as cores sem grande contraste permitem que a artista domine todo o espaço, construindo a sugestão de profundidade mesmo em uma extensão tão grande.

Figura 23 - Djanira da Motta e Silva. Painel *História de Petrópolis*, 1953.
Encáustica sobre tela. 12,75 m x 3,50 m.



Fonte: SOUZA, 2023.

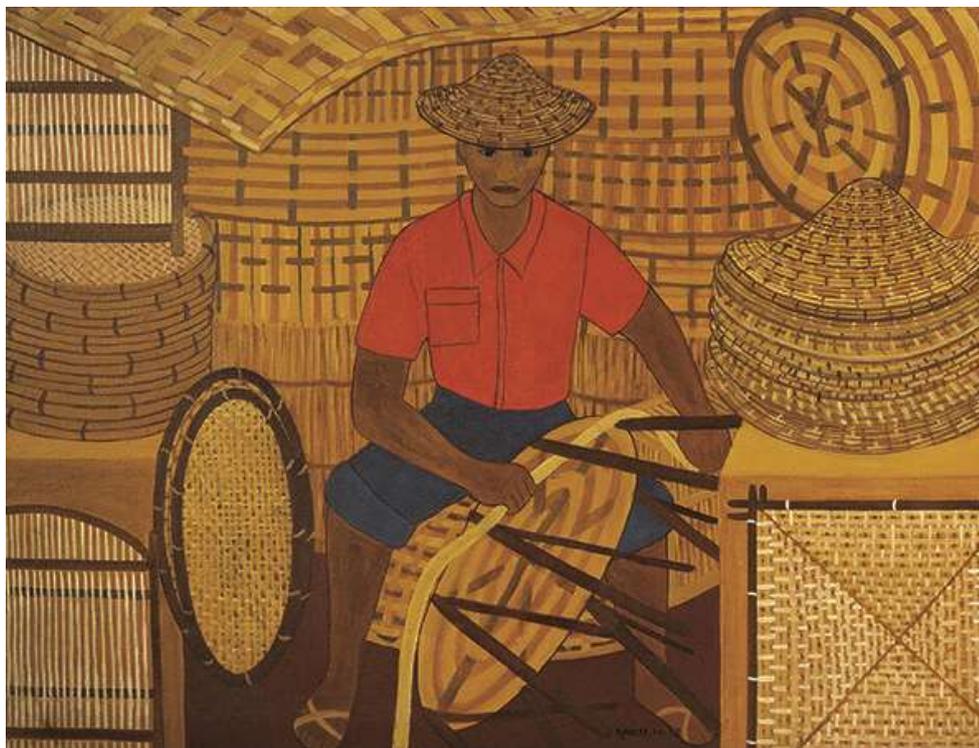
Mas a nova consciência assumida pela artista vai, para além de seu aprendizado técnico e estético, ao plano da finalidade da obra de arte. Os painéis que realiza falam diretamente desse novo objetivo, que funde a representação das figuras com a modernidade visual, capaz de garantir a universalidade de seu discurso pictórico. À *Revista da Semana* (RJ), de 16 de novembro de 1957, a artista comentou sobre o impacto relativo do regionalismo em sua obra, dentro do que percebemos como acreditava em uma arte de alcance universal, diferente dos muralistas citados.

[...] O regionalismo pode ter uma importância de grande efeito na obra artística de um povo, para tanto basta citar Rivera, Graciliano, Portinari, Jorge Amado, Villa Lobos, Lins do Rego. De minha parte, o regionalismo me seduz, mas confesso que ele não é tudo numa obra de arte. O valor do artista está exatamente em saber selecionar, estudar, estruturar sua obra com sabedoria tal, **que ela possa importar tanto no plano nacional, quanto no universal**. Uma proeza desta é que faz a verdadeira obra de arte, em todos os seus valores humanos e eternos. (DJANIRA, 1957, p.30. Grifo nosso.)

O tema do trabalho foi retomado pela artista em diferentes meios. Loris Graldi Rampazzo analisa o quadro *Cesteiro N° 2* (Figura 24) produzido em 1957, exposto na mostra da artista realizada no Museu de Arte Moderna no ano de 1958, no qual a figura de um homem negro, artesão, representava os trabalhadores. Rampazzo (1987, p.79) ressalta o fato de que apenas as cores vermelha e azul da roupa do cesteiro se diferenciam da escala de ocre e marrons que domina o quadro. Observa, ainda, a geometrização das formas dos objetos

confeccionados pelo cesteiro, aproveitando os padrões geométricos da própria cestaria para reforçar essa esquematização.

Figura 24 - Djanira da Motta e Silva. *Cesteiro n° 2*, 1957. Óleo sobre tela. 0,91 x 1,16 m.
Col. Vera Moreira da Costa, São Paulo.



Fonte: Casa Roberto Marinho, 2017.

Diferentemente dos quadros já apresentados, ainda segundo a autora, *Cesteiro n° 2* é uma composição simétrica, trazendo o personagem principal ao centro. O artesão é também o responsável pela profundidade do quadro, conseguida através de sua indumentária em cores mais vibrantes. Algo ainda ressaltado por Rampazzo (1993, p.85) seria o fato de o artesão utilizar seu próprio chapéu de palha vinculando sua vida ao trabalho e colocando-nos a questão da lógica de produção capitalista em contraposição ao modo de trabalho pré-industrial do personagem. Há, também, um resgate do que é originalmente nacional, de nossa cultura que é documentada por Djanira, nesse sentido.

A temática pré-industrial atravessou o repertório da artista por diversos momentos. Durante as décadas de 1950 e 1960, a pintora assumiu o papel de documentar a realidade do trabalho e as formas de fazer brasileiras, como o artesanato. Em entrevista à *Revista da Semana* (RJ), em 6 de novembro de 1957, afirmou: “Nossas manifestações artísticas têm de transmitir os sentimentos de brasilidade dos artistas brasileiros. Não há necessidade de se copiar os estrangeiros porque nossas paisagens, costumes e cultura fornecem elementos riquíssimos e suficientes para nos inspirar.” (DJANIRA, 1957, p.30).

Essa frase integra o debate que se processava desde fins da década de 1940, no qual se opunham, de um lado, os defensores de uma arte figurativa, nacional e socialmente engajada, recuperando positivamente a ideia de brasilidade modernista, e de outro, os artistas e críticos ligados aos movimentos concretista e neoconcretista, que conclamavam os valores abstratos e universalistas da arte. Djanira integra as fileiras do primeiro grupo, colocando como seu projeto artístico a representação da realidade brasileira, especialmente após sua estada na Bahia. O que poderíamos identificar, como citado pela museóloga e crítica de arte Lélia Coelho Frota (2001, p.6) em catálogo de exposição retrospectiva de Djanira ocorrida em 2001, como o “início de uma abstração geometrizada em seus painéis” não a desvia de uma arte figurativa.

Em uma autocrítica de sua carreira, realizada em 1976, após sua grande exposição no MNBA, Djanira revela a consciência de sua opção pela “brasilidade”: “Esse campo que eu peguei, que é de uma cultura inteiramente brasileira, talvez inteiramente nativa, não é fácil. Sabe? Eu, no princípio senti que tinha dois caminhos a seguir: um me levava para o surrealismo romântico, uma coisa de sonho, e outro, para esta pintura que faço e na qual me fixei, porque representa todas as coisas do Brasil – e eu me entendo com elas.” (MORAIS, 1979, p.35). Tal afirmação fundamenta nossa compreensão da passagem da *Vendedora de Flores*, em diálogo com o Surrealismo, para as pinturas e painéis que realiza nos anos 1950, registrando a realidade brasileira da maneira como quis e, em suas palavras, valorizando o lado formal da pintura, muito longe da representação *naïf*: “sou formalista em minha pintura. Parto para esse formalismo da realidade por mim vivida, sentida, absorvida.” (MARTINS, 1961, p.15).

Ainda sobre o ponto em que a arte de Djanira se encontrava na passagem da década de 1950 para a de 1960, podemos citar o texto redigido por Mário Pedrosa ao catálogo da exposição retrospectiva no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, em 1958.

A pintora muda, e muda primeiro de repertório. Agora preocupam-na imagens menos gratuitas da vida que as antigas cenas infantis ou de vendedores de balões. Naquelas cenas, com efeito, a fantasia dita poética era aprioristicamente convidada a expandir-se: com cores vivas, um desenho de contornos simplificados, um grafismo sinuoso, a “poesia” brotava da tela, infalivelmente. Era esta uma maneira descoberta pela pintora, e que, a prosseguir, transformar-se-ia inevitavelmente em maneirismo. Djanira nada tem de maneirista: eis a revelação de sua nova fase. Agora as cenas da vida que procura são mais severas, mais prosaicas. São cenas de trabalho, de catraieiros ou pescadores, plantadores, operários rurais, artesãos. Diante delas, pouco a pouco, as preocupações de poesia, ingênua ou popular, cedem lugar à necessidade de anotações mais precisas, nas quais se trai por vezes certa intenção extra pictórica documentário (aliás, perfeitamente anacrônico em pintura, em face do poder transmissor mais forte da câmera cinematográfica) é paulatinamente, e felizmente-, posto de lado: o resultado é que as anotações, em lugar de ser de

pormenores típicos ou representativos, são cada vez mais de ordem cromática, pictórica ou estrutural, em suma, de ordem plástica.

Nas paisagens ou cenas de trabalho da última fase de Djanira, muito bem representada na exposição retrospectiva do Museu de Arte Moderna, a pintora não resiste ao demônio de sua visão, que conquista inteira autonomia, em relação à própria legenda e maneira de pintora classificada de ingênua e primitiva e, principalmente, em relação a ideias, preocupações que lhe tenham incutido de fora, alheias ao campo propriamente pictórico que é seu. [...]

Teima ela, entretanto, em anotar o ar livre, embora já se compreenda, não como impressionista, à caia da luz ou de tons, preciosos, de sombras. Ela com isso pretende apenas enriquecer a própria temática, ou documentar-se. Na realidade, nesses apanhados panorâmicos, que ela não deixa nunca de alterar, arrumar, condensar para que obedçam a uma ordem pessoal sua, o que procura é pretexto para a decoração mural. A paisagem ou cena de trabalho ou de costume que a impressione, deixa de ser assunto para ser apenas tema.

Um exemplo feliz dessa maneira é *Saveiros N.º 2* (1956). Tudo aqui só foi transposto para a tela em função das belas formas dos barcos, da cor extraordinariamente limpa do fundo, dos ritmos dos objetos e das formas menores. O verde monocromático é aderente à tela, como cor mesmo, sem qualquer sugestão ilusionística ou em perspectiva. [...]

Um quadro como *Fazenda de Chá* (1958) é de uma concepção que surpreende. Trata-se de uma plantação de chá, mesmo, que Djanira, nas suas andanças por Ouro Preto, um dia descobriu. Tudo é reduzido a anotações puramente pictóricas. Domina aí o diálogo de dois tons — terras e verdes esmeraldas, distribuídos em ordem geométrica por toda a tela. É uma pura e verdadeira abstração (sem que tal classificação implique em maior ou menor valor à obra).

Em *Escolhedeiras de Café* (1954), a pintora trabalha num só tom, uma terra que matizada, em função dos valores, dá todas as variações cromáticas que a pintora quis, inclusive os verdes e ocres. (PEDROSA, 1958, p.12)

A mudança notada por Pedrosa dá-se em diferentes níveis: é uma modificação temática, na qual surgem “imagens menos gratuitas da vida que as antigas cenas infantis ou de vendedores de balões”; mas envolve também a autonomização do olhar que conduz a várias inovações formais, tais como a planificação da pintura ou a monocromia.

A monocromia de Djanira assume o quadro nessa virada de décadas em paralelo à simplificação geométrica de formas. Em *Fazenda de Chá* (Figura 25) surgem os planos marcados e a sugestão de abstração, comentados pela própria artista em entrevista a Vera Martins, publicada no *Jornal do Brasil*, em 23 de junho de 1961:

- Como você explica o aparecimento na sua atual mostra dos planos bem definidos e marcados e mesmo um certo início abstração? Essa experiência nova em seu trabalho? Você acha que sua pintura poderá tender de agora em diante mais nessa direção?

Problemas de pintura não gosto de explicar, e na pintura nada acontece, pelo menos na minha... Para melhor andamento da realização é melhor começar pela síntese: maturidade não se força. O aparecimento de planos bem definidos e marcados e mesmo um certo início de abstração - na mostra a Galeria Bonino- é um resultado lógico dentro da minha pintura de linha figurativa. Repito que sou naturalmente figurativa (entenda-se o termo no sentido universal). A vida para mim é um eterno motivo não só de existência como também plástico. É um exercício de pintura

constante nas formas e nas cores. A vida é a minha forma afetiva, é o meu modo de ser natural, que prescinde das modas e sugestões de revistas estrangeiras. Plasticamente falo que eu entendo. E a realidade que me cerca não me intimida é mais rica de ensinamentos plásticos que a esterilidade de formalismos não sentidos e nem vividos. E digo, repito mais uma vez, que sou essencialmente formalista em minha pintura. Parto para esse formalismo da realidade por mim vivida, sentida, absorvida. E esta realidade para mim é o Brasil, é minha geografia, que as viagens ao estrangeiro não destruíram. Muito ao contrário deram-me novo sentimento plástico, ricas vivências. Assim entendido, e só falando para continuar em termos de pintura, chamo atenção para que já foi escrito a respeito. É só se dar ao trabalho de consultar a bibliografia. Posso, entretanto, adiantar que o crítico **Mário Pedrosa, em belo prólogo ao catálogo da minha retrospectiva no museu de arte Moderna do Rio, reitera a atenção para os ritmos de composição e de cor de meus trabalhos.** Só quem desconhece fala em experiência nova em minha pintura. O mais justo seria citar desenvolvimento de estudos meus, uma linha de coerência de meu trabalho de autodidata. Problemas de composição e cor sempre me preocuparam (ver bibliografia). Sou emotiva frente à vida, porém fria frente a uma superfície a ser dominada, a ser vencida com linhas e cores. **Não dissocio a linha da cor, e trabalho simultaneamente estes dois elementos para a unidade da tela.** Não quero citar exemplos, isto é função dos críticos. Respeito à vida, as coisas que me cercam, o ser humano e os múltiplos aspectos da existência não podem ser tratados de um modo plástico uniforme. Mas o artista deve ter unidade de sentimento no que faz. A diversidade dos temas que podem exigir tratamento pictórico diverso não exclui a unidade de sentimento que é o caráter de um artista. Se a vida é varia o artista tem que ter recursos plásticos bastante para interpretá-la. Às vezes fico surpresa com certas perguntas.

Se estou ou não seguindo o caminho da abstração? Na verdade, dentre vários amigos da minha pintura figurativa, sempre à frente estavam, estão os artistas da linha abstrata concreta. Entendo isso como um desejo comum de todos nós, artistas, de encontrar a plástica pura, acima de pelejas menores. A linguagem plástica pura é o sentido da minha existência, da existência de todo artista. (MARTIS, 1961, p.15. Grifo nosso.)

Figura 25 - Djanira da Motta e Silva. *Fazenda de Chá no Itacolomi*, 1958. Óleo sobre tela, 81,00 cm x 116,00 cm. Col. Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro



Fonte: Casa Roberto Marinho, 2017.

A artista entendia as mudanças na sua representação pictórica como desenvolvimentos internos de sua arte, um “resultado lógico” de sua pintura essencialmente figurativa, da qual não pretendia se desvincular, mesmo reconhecendo o valor e a pesquisa da abstração no Brasil. Um ponto importante a ser ressaltado em sua crítica é o destaque conferido aos elementos formais, como linha e cor, “essenciais para a unidade da tela”. Esse último comentário nos faz pensar na centralidade do “ritmo de composição e de cor” para o funcionamento de sua poética.

Recentemente, vemos como essa mudança na recepção crítica das artistas, associando-a à arte moderna brasileira, foi totalmente incorporada. No catálogo produzido pela Galeria Ricardo Camargo, em 2017, Djanira era colocada sem qualquer dúvida ao lado dos artistas de “recorte modernista”: “Também há fantasia, lirismo e certa simplificação de formas em Djanira, motivos pelos quais sua pintura chegou a ser tida como *naif*. Mas é uma leitura inexata. Observando bem, percebe-se que a simplificação em Djanira resulta de uma redução de espírito construtivista, de uma vontade de organização, não da sua figuração inexperta dos primitivos.” (RECORTE, 2017, p.9).

Mesmo quando a arte de Djanira dialogou de modo mais próximo com a abstração geométrica, ainda era possível identificar a paisagem brasileira e o assunto a qual se referia. Nesse sentido, a acessibilidade ao conteúdo da obra requeria a identificação por parte do espectador. O reconhecimento do assunto do trabalho pode ser percebido, por exemplo, em

sua série que incluiu a obra *Mina de ferro* (Figura 26), no período em que sua geometria foi utilizada de forma muito pessoal, ocupando toda a tela.

Figura 26 - Djanira da Motta e Silva. *Mina de ferro*, 1976.
Tinta acrílica sobre madeira. 160 x 221 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes. N° reg. 12180



Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes.

Dessa forma, é possível depreender que a artista, de maneira singular, reafirmou seu projeto artístico durante a década de 1950, trazendo para os painéis, produzidos após este período, as suas conquistas plásticas (planificação, uso equilibrado de cores e formas, geometrização, espacialização geométrica), assim como a consciência dos objetivos figurativos de seu trabalho, com a certeza de que o artista não é “um ser ausente da realidade” (MOTTA E SILVA, 1954, p.219).

3 OS PAINÉIS DE DJANIRA

Início este capítulo com uma curiosidade que tenho desde o primeiro contato com a produção dos painéis por Djanira. Na ocasião de meu estágio no MNBA, em 2018, li o seguinte texto referindo-se aos painéis *Indústria Automobilística* e *Petrobrás*, ambos realizados para navios da Companhia de Navegação Costeira: “Atestam, como no caso dos estudos para painéis de azulejos, a *vocação muralística* de Djanira, seu poder de síntese aliado a uma sofisticada composição que caracterizava a construção de suas obras desta natureza.” (XEXÉO, 2005, p.49)

A hipótese de Pedro Martins Caldas Xexéo, pesquisador do próprio MNBA, servia também para o painel em azulejos *Santa Bárbara* e os operários finalizado por Djanira em 1963, o qual eu estudava no momento. O que seria, em realidade, a *vocação muralística* à qual o crítico se referia? Um desejo de proximidade da pintora ao muralismo? Nesse caso, a que muralismo poderia estar se referindo? Ou seria um desdobramento quase orgânico de seu trabalho? Uma espécie de destino pressuposto?

Xexéo associou a intenção da artista em apresentar a classe trabalhadora em grandes painéis, seja em azulejo seja em telas de grandes dimensões, ao chamado muralismo e a este associou uma *vocação* da pintora. Então repensei: *vocação*? Dentro do quadro historiográfico e crítico de recepção da obra de Djanira, a ideia de *vocação* tende a esvaziar todo o esforço consciente da artista em busca de conhecimentos técnicos e fugindo de pechas nas quais tentavam encaixá-la. Como define o dicionário, *vocação* pode ser entendida como uma tendência espontânea, algo inato, o que novamente a aproximaria de uma arte espontânea e ingênua. Como dito anteriormente, o discurso assumido por Djanira a partir de 1950 voltou-se para representação do Brasil e do brasileiro. A temática do trabalho torna-se muito presente e isto foi um elemento central na observação pela crítica. A tendência foi identificada por Mário Pedrosa, no texto do catálogo da exposição realizada no MAM Rio em 1958, já analisado no capítulo anterior. Para Djanira, interessava especialmente que a arte fosse mais acessível e pública, como falou ao *O Jornal (RJ)* em 22 de outubro de 1966:

Embora inúmeras de suas telas estejam distribuídas por museus e coleções particulares do mundo todo, Djanira prefere mais os seus painéis e murais. “A arte tem de ser feita para o povo e não para ficar confinada em pinacotecas particulares, para regalo de uns poucos privilegiados”. Djanira acha mesmo que o governo deveria adotar medidas no sentido de que todos os edifícios públicos fossem

decorados por artistas brasileiros. “Seria uma maneira de levar a arte ao povo.” (INDUSTRIA, 1966, p.8)

Ao mencionar a vontade de que “todos os edifícios públicos fossem decorados por artistas brasileiros” e logo após dizer que seria “uma maneira de levar a arte ao povo”, Djanira não deixa dúvidas de que o muralismo a inspirou e que algumas de suas obras podem ser consideradas murais, outras, painéis.

Em seu painel *História de Petrópolis*, por exemplo, Djanira atingiu parcialmente seu objetivo quando realocou seu mural em local diferente de uma galeria, que se destina a um público específico e privilegiado. Porém, a maioria de seus grandes painéis, que também possuem como temática o trabalhador, ficaram confinados em instituições. Há, dessa forma, uma confusão por meio da crítica em relação ao mural e painel. Em certos momentos, o termo “mural” esteve associado a obras de grandes dimensões não necessariamente com inspirações do muralismo. O termo mais correto, nesse sentido, seria painel.

Dentre os periódicos consultados, destaco três comentários. O primeiro, de 1948, quando a já mencionada colunista Sílvia, em seu artigo para *Momento Feminino*, comentou sobre a exposição de 1948 no Ministério da Educação, na qual Djanira apresentou “os seus ensaios de mural e as suas produções que sempre exprimem muito o mundo imaginário da artista.” (DJANIRA, 1948, p.7). Em 1952, um articulista do *Correio da Manhã* (RJ) comentou sobre o painel *Candomblé* no âmbito da Exposição do Museu de Arte Moderna naquele ano, referindo-se a uma conversa com a artista no Museu, pela qual ficara sabendo que “no momento está fazendo diversos estudos para mural, baseados no candomblé” (DJANIRA, 1952, p. 9).

Já em 1953, quando produziu seu primeiro grande painel, Quirino Campofiorito, em *O Jornal* (RJ), comentou sobre a produção:

Djanira da Motta e Silva terminou o **painel** que lhe fora encomendado pela Prefeitura de Petrópolis para o saguão do Liceu de Artes e Ofícios. A tarefa não deve ter resultado sem muito cansaço para a artista, pois a composição se estende numa superfície de quatorze metros de largura por três de altura, se não maior. É um bocado de espaço para preencher com pintura. Djanira há muito tempo ambicionava por oportunidade como esta. Poder realizar um **amplo mural**, era o sonho da artista. (CAMPOFIORITO, 1953, p.11. Grifo nosso)

A confusão entre os termos painel e mural causa, sobretudo, uma necessidade de esclarecimento acerca das obras produzidas por Djanira. Começo minha análise, em ordem cronológica, a partir do painel *História de Petrópolis*. Produzido em 1953, o painel foi encomendado à Djanira pelo prefeito Cordolino Ambrósio, tendo custado 70 mil cruzeiros na

época, conforme Anexo D (conteúdo de reportagem do jornal *Tribuna da Imprensa* sobre a encomenda e valor). Segundo Eneida de Moraes (1953, p.58), a artista trabalhou durante quatro meses, num ritmo de quatorze horas por dia para finalizá-lo. A obra possui 12,75 metros de comprimento e 3,50 metros de largura, e foi projetada para o auditório do Liceu Cordolino Ambrósio, em Petrópolis.

Ainda segundo Campofiorito (1953, p.11), a artista esperou por muito tempo pela oportunidade de realizar o amplo painel também mencionado como mural: “percebia que as proporções do quadro de cavalete e as suas próprias características não lhe facilitavam a solução de problemas que o mural lhe facultaria.”

Figura 27 - Painel *História de Petrópolis* no auditório do Liceu Cordolino Ambrósio, Petrópolis.



Fonte: OBRA, 2018.

Como o próprio nome sugere, o tema central é a história da cidade de Petrópolis. Mas Djanira escolhe contar a história da cidade que foi sede da residência oficial de verão da corte real e imperial através do protagonismo da classe trabalhadora, colocada em primeiro plano no painel. A ideia transmitida pela pintora pode ser confirmada, ainda, por suas palavras que foram inscritas em placa ao lado do painel quando ainda se encontrava no Liceu, antes de restauração iniciada em 2022: “É o homem que trabalha, o homem que produz, pescando, moendo farinha, colhendo cana, chá, mate, café. É o Brasil, o Brasil de outrora, o campo, as casas coloniais, a paisagem.” (Anexo D).

Começando do sentido direito para esquerdo, seguindo a direção do deslocamento no auditório, da entrada para o palco, vemos a representação do artesanato e da moagem do café, valorizando o trabalho pré-industrial em contraposição à lógica da produção em massa. A famosa locomotiva *Baroneza*, disposta na primeira estação de trem da cidade, entra em diagonal no espaço, encaminha nosso olhar para o centro, no qual está apresentada a indústria têxtil, principal atividade econômica moderna da região, na figura de suas trabalhadoras fabris. O Palácio Imperial, com sua fachada cor-de-rosa, ligeiramente abaulada, serve de fundo para esta parte central. Uma carruagem transportando um casal, que alude ao passado e

à tradição da cidade, emoldura o lado esquerdo da cena, separando-a do lado esquerdo do grande painel, no qual vemos estudantes e técnicos que trabalham em um laboratório. À frente, na parte baixa do painel, e ao fundo, na parte alta, a natureza do local é retratada por suas hortênsias e montanhas. No lugar de uma ordenação cronológica, Djanira opta pela fusão de todos os tempos, passado, presente e futuro, colocando sempre no centro a figura do trabalhador.

Curiosamente, segundo palavras da professora Maria Goreti Moraes que atuou no Liceu (Anexo D), todas as figuras parecem olhar para o visitante em qualquer direção que ele se coloque. Em relação às cores utilizadas pela artista, é necessário esclarecer a técnica adotada neste painel. Durante a pesquisa, me deparei com a dificuldade de encontrar referências precisas sobre o material utilizado por Djanira. Informações desencontradas mencionavam pintura a óleo, uso de tinta PVA ou guache. Mesmo o processo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Anexo E – conteúdo técnico de estado de conservação presente no processo) demonstrava dúvidas sobre a técnica e indicava a necessidade de pesquisa.

Segundo Quirino Campofiorito, porém, a artista utilizou cera na pintura do painel:

Djanira percebia que as proporções do quadro de cavalete e as suas próprias características não lhe facilitavam a solução de problemas que o mural lhe facultaria. Tinha razão e a prova está no painel recém-terminado.

A pintura a cera tem atrativos particulares para as composições murais e foi com muita felicidade que Djanira a preferiu e saiu-se às mil maravilhas em sua aplicação. Já suas telas a tempera faziam prever esse sucesso que decorre de sugestivas sínteses de representações e modelados, sem que resulte sacrificada a densidade das formas e das suas cores. É esta grande qualidade desse painel, em que as sugestões dos assuntos tratados se firmam admiravelmente em suas expressões plásticas, condensando o conjunto num todo harmonioso e sedutor. **A técnica da adição de cera aos colorantes, se em verdade trouxe dificuldades sérias, garantiu, porém, uma riqueza de matéria que, a mais de oferecer à pintura uma inestimável resistência aos agentes atmosféricos, empresta-lhe adaptação mural de inconfundível propriedade. Em tons claros, se bem que sem evitar colorações vivazes,** a composição de Djanira se estende por toda uma superfície de bem quarenta e dois metros q. sem quebrar a verticalidade da parede à qual se endereçara, muito embora os detalhes do assunto inteligentemente condensado se distribuíssem em representação de planos diferentes. Ao alto e no centro, o palácio imperial, onde funciona hoje o Museu Histórico. Uma nota de cor rósea muito feliz, entre contornos arquitetônicos apresentados com bom gosto. Na parte inferior, ainda ao centro, as tecelagens. Os grupos de figuras, sempre distribuídos em pirâmide criam ritmos serenos e estáveis. Algumas figuras neste grupo da composição são adoráveis pelos gestos no trabalho em que se empregam e pelas linhas singelas que lhes deu a artista. A esquerda do observador, o trabalho dos laboratórios científicos e a direita a labuta do artesanato. Detalhes significativos ainda da vida da cidade de Petrópolis aparecem intercalados a esses conjuntos, como a velha locomotiva chamada “Baronesa”, que primeiro subiu a serra e o tradicional tálburi com seu cocheiro empertigado e seu cavalo paciente. O primeiro plano é todo um canteiro de hortênsias, num tratamento de estilização surpreendente. (CAMPOFIORITO, 1953, p.11. Grifo nosso)

A partir desta análise feita por Campofiorito, podemos entender como provável a utilização da técnica da encáustica pela pintora em seu painel. O material interferiu sem dúvida nas cores em “tons claros” adotadas por Djanira. Além disso, há a menção à durabilidade maior conferida à pintura e, também, às sérias dificuldades de se trabalhar com o material. A hipótese da utilização de encáustica aproximaria a artista das técnicas dos muralistas mexicanos, como Diego Rivera, que resgataram a sua utilização moderna na pintura de seus murais na década de 1930 devido à resistência e aderência do material às obras parietais.

Nesse sentido, continuemos a análise de cor a partir da encáustica. Importantes dados conferem suporte a esta informação. O primeiro detalhe a se notar é a semelhança entre o painel de Petrópolis e a obra *Caboclinhos*, 1952 (Figura 28). Essa pintura, pertencente ao acervo do MNBA, também foi feita com a técnica da encáustica e chama a atenção pela tonalidade das cores e pela forma do desenho. Além disso, o fato de ter sido produzida no mesmo ano do painel favorece essa aproximação.

Figura 28 - Djanira da Motta e Silva. *Caboclinhos*, 1952.
Encáustica sobre tela. 118 x 116 cm.
Acervo Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: Google Arts and Culture

Figura 29 – Djanira da Motta e Silva. Painel *História de Petrópolis*. Detalhe



Fonte: BRASIL, 2016, p. 69-138.

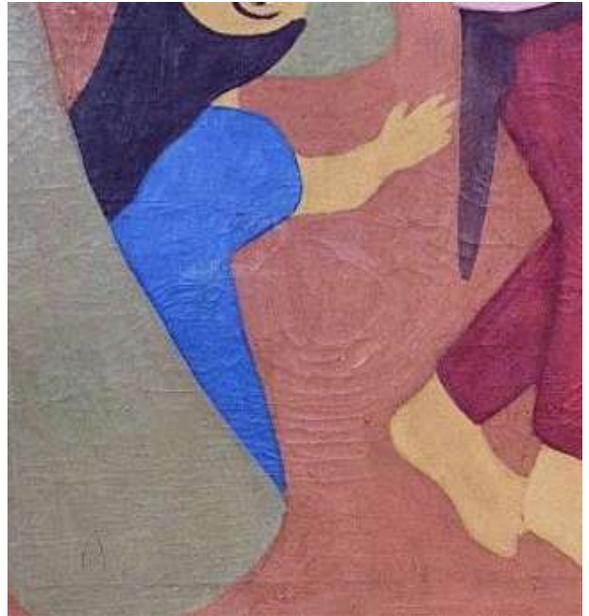
A primeira característica que pude perceber como semelhante é o uso de tonalidades de azuis, beges e verdes. A simplificação do desenho está igualmente presente nos dois quadros, mais ainda em *Caboclinhos*, levando em consideração a representação menos detalhada da fisionomia dos personagens. Há, em relação ao estado de conservação dos quadros, tendo como referência o relatório técnico sobre o painel *História de Petrópolis* da Secretaria de Educação, Ofício n° 1592/2016 (Anexo F – capa do ofício), a mesma perda de camada pictórica além de craquelês em “caracol” ou espiral presentes em ambas as obras, como vemos nas imagens abaixo (Figuras 30 e 31).

Figura 30 - Detalhe do craquelê em espiral no canto inferior direito painel *História* de Petrópolis.



Fonte: BRASIL, 2016, p. 69-138.

Figura 31 - Detalhe do craquelê em espiral no canto inferior esquerdo do quadro *Caboclinhos*, 1952.



Fonte: Google Arts and Culture, 2024.

É possível reparar a falta de camada pictórica em locais específicos devido às variações de temperatura e umidade que sofreram durante o tempo em que foram expostas, o que gera contração e dilatação das tramas em algodão das telas.

Figura 32 - Detalhe desprendimento de camada pictórica no canto inferior direito do painel *História de Petrópolis*.



Fonte: BRASIL, 2016, p. 69-138.

Figura 33 - Detalhe desprendimento de camada pictórica no canto inferior esquerdo do quadro *Caboclinhos*, 1952.



Fonte: Google Arts and Culture.

A técnica escolhida pela artista torna difícil manter as vibrantes cores pelas quais ela era conhecida. Por outro lado, a planificação da pintura foi reforçada, especialmente pelo fato de ter que trabalhar numa extensão muito grande e não poder deixar o olhar escapar. A pintura de aspecto plano de seus quadros se assumiu, então, como *planigráfica* no painel *História de Petrópolis*. Sobre esse assunto, Lígia Canongia (2000, p.10) afirma que, se em 1940, como demonstrado, a artista possuía um “enérgico temperamento colorista”, construindo seus quadros com variações “cromáticas espantosas”, a partir de 1950 assumiu a planificação como “marca djaniriana identificável por todos nós”:

A superfície planifica-se completamente, com igual lisura por toda tela. As cores tornam-se verdadeiras películas, uniformes e luminosas, ocupando grandes áreas. A linha ganha autonomia, ajuda a subdivisão dos planos, fragmenta a tela em desvios inesperados, constrói, junto com a cor, ritmos intensos. O poder de síntese acentua-se nesse momento, demonstrando o estágio já maduro da obra. As figuras parecem sólidas, e a composição enfatiza o valor arquitetônico, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, é mais econômico. (CANONGIA, 2000, p. 10)

Após comentar sobre a incompreensão de alguns sobre suas tendências seguidas em 1960, Djanira nos esclareceu sobre a utilização de linha e cor nos seus quadros: “Não dissocio a linha da cor e trabalho simultaneamente estes dois elementos para a unidade da tela.” (MARTINS, 1961, p.15). Em tom de crítica, a artista nos reiterou a noção de que as cores e linhas em suas telas assumem papel conjunto.

Combinando as falas de Lígia Canongia e Djanira, podemos depreender que nos anos 1950 aquilo que passou a se chamar de “maturidade” da artista deu-se, também, através da autonomia e da depuração da linha, que passou a dividir planos e a construir em conjunto com a cor, sem necessidade de sombras e ilusão de perspectiva. É claro que esse discurso aponta para os critérios de ajuizamento estético construídos nessa época, que valorizavam a abstração. Mesmo em obras figurativas, os críticos gostavam de elogiar a sua estilização, o seu caráter autônomo e abstrato. Djanira não ficou imune a esse debate, incorporando-o conscientemente em seu trabalho artístico e em suas declarações.

Canongia cita ainda a semelhança da obra de 1950 com os vitrais medievais. A autora menciona que os recortes bem definidos e as explosões de cor nos quadros de Djanira se conectam com essa manifestação artística e finaliza dizendo: “Assim é a pintura de Djanira: temática, sim, mas plana, rítmica, sintética, arquitetônica, altamente iluminada, e decorativa. Lembremos Gauguin uma vez mais, a dizer: ‘O vitral simples, que atrai o olhar por suas divisões de cores e de formas, ainda é o que há de melhor’.” (Canongia, 2000, p. 10)

Ressalto nessa analogia traçada por Lígia Canongia o conceito por trás da história do vitral que cerca também a linguagem acessível de Djanira em seus quadros e no painel em questão. Em sua origem, os vitrais foram utilizados como forma educativa para passar as mensagens e os ensinamentos da Igreja para os fiéis, muitos dos quais analfabetos. Dessa forma, o desenho que “atrai o olhar” mediou os dogmas do catolicismo. O decorativo, naquele contexto, possuía uma mensagem educativa, assim como o painel *Petrópolis* de Djanira.

Ainda sobre a pintura majoritariamente plana, Clarival do Prado Valladares comentou também sobre a importância da cor para a composição “planiforme” ou “propositadamente sem perspectiva”. Segundo o autor:

A cor, na pintura de Djanira, acha-se implicada à definição de espaço. Por não se tratar de desenho tridimensional, sob regime de perspectiva, a cor sempre se plasma com o valor formal de uma composição planiforme. [...]

De um ponto de vista meramente crítico este painel monumental é sobretudo valioso por ser uma composição da paisagem, figuras e objetos planeados sem perspectiva, compostos como recortes, e apesar desse total despojamento dos recursos de facilitação e de ilusionismo, convence-nos em toda grandeza de alegoria.

As técnicas de Djanira

[...] Para sua composição planiforme as cores se tornam rigorosamente essenciais, não permitindo as gradações de relevo admitidas inclusive pelos cubistas. Djanira enfrentou os problemas mais difíceis da representação planigráfica sem recorrer a sombreados. Por tal razão as reproduções serigráficas de muitos de seus trabalhos correspondem à transposição do original. (VALLADARES, 1976, p. 5)

Ao final do parágrafo, Valladares reforça a importância da cor e a não gradação do relevo, mencionando o interessante fato que a diferencia dos cubistas. A ausência de sombreado no painel é também alvo de comentário pelo autor e reforça a noção de sua pintura totalmente plana através do uso de cor sem gradação em conjunto com a linha.

Além do aspecto cromático e planiforme, é possível observar no painel *História de Petrópolis* o equilíbrio utilizado por Djanira em uma distribuição de massas conforme a posição de elementos, como os personagens e a paisagem de Petrópolis. Como reiterado pela pintora por vezes, o formalismo sempre a preocupou durante a construção de seus quadros.

Ressalto, ainda, a característica adotada pela pintora, como já mencionado em alguns momentos desta dissertação, no que se refere à pouca definição de fisionomia conferida aos personagens em sua pintura do painel *Petrópolis*. A este respeito, Vera Bocayuva escreve para o jornal *Última Hora* (RJ) em 2 de março de 1955:

[...] Há muito equilíbrio, as cores são alegres, os diversos planos de verde das montanhas contrastando com a massa rosa do museu valem ser vistos. Os rostos dos

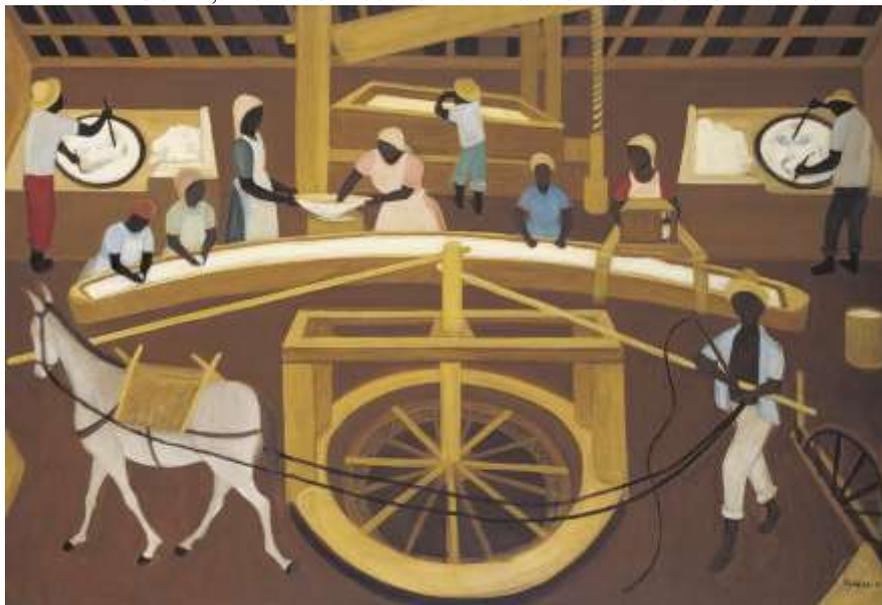
personagens, porém, são apenas rostos, não há tanto amor como se notava tempos atrás nas pinturas de Djanira. Parece-nos que a artista anda mais preocupada agora com os problemas de composição, o jogo de formas e cores, as direções dos planos. (BOCAYUVA. Vera, 1955, p.19)

Ao mencionar que os rostos dos personagens “são apenas rostos”, diferentes das representações da década de 1940 que possuíam maior definição, a autora nos apresenta um dado sobre a nova fase vivida por Djanira, na qual a preocupação voltou-se para os problemas de composição que envolviam suas cores e planos bem definidos.

Em uma breve correlação entre autores, podemos entender mais sobre o tema da fisionomia pouco detalhada pela pintora através do texto produzido para o catálogo consolidado pelo Museu de Arte de São Paulo para a exposição “Djanira: a memória de seu povo”, de 2019. A autora, Kaira M. Cabañas, analisa o assunto dos rostos na pintura da artista tendo como exemplo o quadro *Casa de Farinha* (Figura 34), produzido em 1956:

O fato de Djanira substituir a identidade visual por plano de cor individual é mais contundente em suas imagens de trabalho e de intercâmbio comercial precisamente porque ela apresenta uma imagem do Brasil sem rostos – isto é, sem fisionomias laterais. Em vez disso, trabalhos como *Casa de Farinha* oferecem ao espectador planos de cor variados, que deslocam a identidade para evocar as posturas corporais e as atividades de trabalho, nesse caso humano e animal. **Por conta dessas imagens, os críticos e as manchetes de jornal anunciaram repetidamente que Djanira era uma artista do povo brasileiro, dizendo que seu trabalho apresenta “a fisionomia do povo”.** Mas este retrato fisionômico do povo está bem distante – conceitual e historicamente – de sua encarnação no século 19. [...] **Ao contrário, em sua composição formal altamente abstrata, *Casa de Farinha* documenta a maneira como as relações de poder são reproduzidas de acordo com determinadas circunstâncias históricas, sociais e econômicas.** (CABAÑAS, 2019, p. 215. Grifo nosso)

Figura 34 - Djanira da Motta e Silva. *Casa de Farinha*, 1956. Óleo sobre tela, 90 x 1,32 cm. Col Roberto Marinho/ Instituto Roberto Marinho



Fonte: Casa Roberto Marinho, 2017.

Podemos perceber que em 1956, alguns anos após a feitura do painel *História de Petrópolis*, a tendência de não conferir rostos aos personagens ou o pouco detalhe de fisionomia em suas grandes cenas permaneceu e se acentuou, dando espaço aos problemas de composição e equilíbrio. A dificuldade no tratamento das obras produzidas em grande escala, em minha visão, pode ter sido a principal causa dessa tendência assumida pela artista, que desde sua obra *Patinadores*, apresentada em sua fase de 1940, retirou os rostos das pinturas que reuniam grupos de figuras humanas participando de atividades em conjunto.

Finalizo minha análise sobre o painel *História de Petrópolis* abordando os processos de conservação e restauração pelos quais passou. Ressalto que o painel é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) desde 1982, sendo reconhecido seu valor histórico, artístico e cultural brasileiro. Em um primeiro momento, durante o ano de 2016, após inquérito seis anos antes, foi constatada a necessidade de restauração do painel. Dentre as justificativas no Termo de Ajustamento de Conduta presente no inquérito (Anexo G, p.3), destaco o seguinte:

[...] o IPHAN recomenda a remoção do painel “para um local público, aberto à visitação, como o Centro de Cultura de Petrópolis, e ser colocado no auditório do Liceu Municipal Cordolino Ambrósio um painel fotográfico da Obra”, afirmando, ainda, que “Petrópolis é uma Cidade histórica e turística e o painel foi pintado por uma importante artista brasileira, sobre a cidade para a cidade, e deveria poder ser visitado pelas milhares de pessoas que circulam pela cidade. Tornar o painel aberto à “visitação pública” seria uma justificativa para se obter recursos da iniciativa privada para sua restauração e também um fator para a conservação da obra”. (BRASIL, 2016, p. 3.)

A recomendação de restauro do painel acompanhou a tentativa do Iphan de deslocá-lo para uma localidade que permitisse o acesso público à obra. No mesmo sentido, deu-se a restauração iniciada durante o ano de 2021. O estado de conservação do painel, que desde 2016 permaneceu no mesmo auditório do Liceu Cordolino Ambrósio, já era preocupante, com “rasgos e riscos de caneta” (MEDEIROS, 2021), muito afetado também pelas condições climáticas inadequadas do local.

Durante o ano de 2023, a restauração do painel foi retomada após ser interrompida entre 2021 e 2022. A vontade de que o acesso ao painel se popularizasse pode ser percebida nas falas da presidenta do Instituto Municipal de Cultura (IMC) – Petrópolis, Diana Iliescu: “A restauração terá visitação aberta ao público, que vai poder acompanhar todo o processo. O Painel da Djanira tem grande importância cultural e artística para nossa cidade” (LICITAÇÃO, 2023)

A recomendação do Iphan para que uma reprodução fotográfica do painel fosse colocada no auditório do Liceu Municipal Cordolino Ambrósio leva em consideração tanto o acesso à obra, que seria realocada para um centro cultural, quanto sua preservação, pois a pintura tem características que a tornam sensível à exposição prolongada.

O muralismo trabalhado por Djanira, nesse sentido, é singular e apresenta grandes problemas estruturais. Sua tela em algodão não possui elasticidade e, como mencionado, a técnica em encáustica apresenta dureza, o que torna a camada pictórica quebradiça ao longo do tempo. Há, sobretudo, o detalhe da costura de tramas de tecido utilizada como solução estrutural pela artista e que, segundo o relatório técnico sobre o painel *História de Petrópolis* da Secretaria de Educação, Ofício nº 1592/2016 (Anexo F, p. 2):

O mural foi costurado em três partes não havendo preocupação em sua feitura com o alinhamento das tramas do tecido “com o passar dos anos e variações climáticas do ambiente, fez com que a trama do tecido de algodão se acomodasse por debaixo da camada pictórica em diversos sentidos, se distorcendo em direções variadas gerando uma diversidade de craquelamentos em uma mesma obra. (BRASIL, 2016, p. 69-138)

Após a montagem do complexo trabalho painel *Petrópolis*, Djanira ficou conhecida por sua produção em grande escala. Em um dos periódicos consultados foi possível encontrar a seguinte afirmação após entrevista com a pintora, acompanhando uma imagem da obra “*Plantação de Café*” (Figura 35): “Djanira vem se dedicando à pintura de murais e painéis. O mural acima [Plantação de Café] realizado com a simplicidade característica da pintora. É um dos seus mais recentes trabalhos” (DJANIRA, 1957, p. 30).

A dúvida em relação ao título comentado pelo autor ocorreu-me após a consulta de obras realizadas durante o período em questão em uma investigação sobre possíveis figurações que aproximassem essa obra de um mural com as características observadas. Nesse sentido, percebi proximidade com a obra *Fazenda de Chá no Itacolomi*, de 1958. Lado a lado, as duas obras possuem semelhantes características que podem ser percebidas nas figuras 35 e 36:

Figura 35 - Djanira da Motta e Silva. Imagem do quadro *Plantação de café (?)*, c.c. 1957.



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional – Brasil

Figura 36 - Djanira da Motta e Silva. *Fazenda de Chá no Itacolomi*, 1958. Óleo sobre tela, 81,00 cm x 116,00 cm. Col. Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro.



Fonte: Casa Roberto Marinho, 2017.

O primeiro ponto de semelhança diz respeito à perspectiva utilizada por Djanira em ambas as obras. Nos dois quadros o fundo infinito das linhas nas plantações de chá e café se apresenta e incorpora a ideia de grandeza. Sobre o aspecto das plantações, é possível perceber a diferença entre as folhagens do chá e do café nos arbustos piramidais.

Há, sobretudo, a geometria aplicada às formas das plantações e cestos nos quais a colheita é realizada. As figuras das trabalhadoras são semelhantes em suas vestimentas e gestuais. Há nas duas pinturas o emprego do trabalho majoritariamente feminino, algo interessante de se observar naquele contexto. Como comentado anteriormente, os rostos são “apenas rostos” para a artista. Não há representação de fisionomia e, ainda, observamos a presença de tons de pele diferentes nas personagens envolvidas na cena de trabalho.

Ainda levando em conta a história da cidade de Itacolomi, em Minas Gerais, cercada por plantações de chá, podemos depreender algo sobre as relações de trabalho estabelecidas naquela região, que conta com o Museu do Chá Parque do Itacolomi. O olhar extrínseco à obra de Djanira nos remete à exploração de trabalho escravo e à dura rotina pelo qual as trabalhadoras eram submetidas, assunto denunciado em 2018 por Matheus Parreiras ao jornal *Estado de Minas Gerais*. Consta na notícia o depoimento de Rosali de Carvalho, de 70 anos: “O trabalho era suado demais. A gente carregava dois cestos grandes, um na cabeça e o outro ia preso à cintura por uma cinta. A gente ganhava pelo peso do chá colhido, por isso ia socando as folhas nos cestos e tinha até de se inclinar para o peso não machucar demais a cacunda (as costas)” (PARREIRAS, 2018).

Tem-se, dessa forma, a noção de que a artista documenta importante aspecto do trabalho pré-industrial de maneira fidedigna ao trabalho feminino e à forma como essas trabalhadoras enchiam seus grandes cestos, como comentado por Rosali. Um olhar atento sobre os aspectos sociológicos presentes no quadro pode trazer contribuição às problemáticas que se estendem pelo território nacional. A arte, nesse sentido, também denuncia.

Em relação às cores escolhidas pela artista para a representação da lavoura de chá, percebe-se a presença do vermelho da terra de barro característica de Ouro Preto, bem como os verdes “esmeraldas” mencionados por Mário Pedrosa (1958, p.12), por toda a tela em formas geométricas. Segundo Pedrosa, tudo “é reduzido a anotações puramente pictóricas. É uma pura e verdadeira abstração (sem que tal classificação implique em maior ou menor valor à obra)”. Há, novamente, a experimentação da artista em relação ao abstracionismo geométrico já mencionado. Cuidadosamente, Pedrosa nos revelou esse aspecto respeitando o posicionamento de Djanira, que defendia a presença do figurativismo em sua obra.

Em conclusão, a ideia de que Djanira estaria “se dedicando à pintura de murais e painéis”, como mencionado na notícia que evocou o painel *Plantação de Café*, de 1957, fez parte da trajetória da artista naquela década. Ao popularizar-se como pintora de grandes painéis, não necessariamente com a influência de muralismo, a artista recebeu encomendas importantes e dedicou-se à representação da classe trabalhadora em sua obra.

Nesse sentido, houve a próxima produção de seis grandes painéis para a Companhia de Navegação Costeira em 1962. Durante a década em questão, houve um movimento de modernização da frota de navios brasileiros noticiado insistentemente em jornais e revistas. Dentre os importantes navios adquiridos pela Companhia de Navegação nos estaleiros da Espanha e Iugoslávia estavam o *Ana Neri*, o *Rosa da Fonseca*, o *Princesa Isabel* e o *Princesa Leopoldina*. Os luxuosos navios percorreriam, segundo o noticiado por Luiz Felipe Calheiros (1962, p.35), a costa de Belém à Foz do Prata, continuando até portos de Montevideu e Buenos Aires.

O amplo projeto de ornamentação dos quatro navios envolveu a encomenda de painéis a artistas modernos, como Djanira, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Gastão Formenti, Milton Dacosta, Volpi e Ziraldo. A decoração abrangeu os espaços destinados a salões como o de refeição, de crianças e festas. Em um dos periódicos consultados, pude encontrar imagens dos painéis projetados pelos artistas (Anexo H).

Em relação aos painéis produzidos por Djanira, foi possível relacioná-los à decoração dos navios *Princesa Leopoldina* e *Princesa Isabel*, sendo eles *Indústria Automobilística*,

1962; *Petrobrás*, 1962; *Baianas*, 1962; *Praia do Nordeste*, 1962; *Bananal de Parati*, 1962; e *Velas do Maranhão*, 1962.

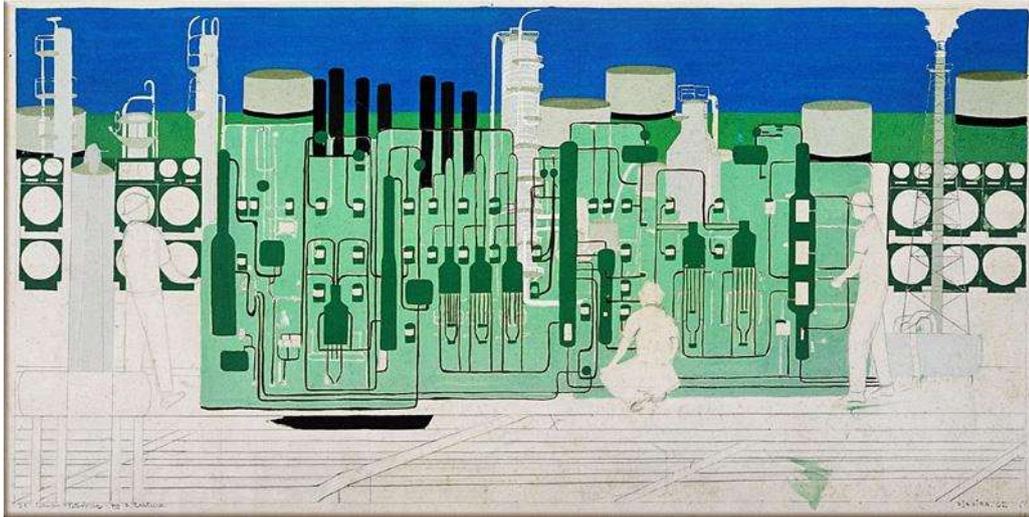
Em um primeiro momento, minha análise partirá dos dois painéis comentados pela crítica com mais presença: o *Indústria Automobilística* e o *Petrobrás*. Comentarei em conjunto por figurarem cenas semelhantes e complementares, sendo ambos projetados para a escadaria do navio *Princesa Isabel*.

Figura 37 - Djanira da Motta e Silva. Estudo definitivo para painel decorativo *Indústria Automobilística* do navio *Princesa Isabel* da Companhia de Navegação Costeira, 1962. Têmpera sobre papel, 57,5 x 124,3 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes, nº reg.: 12177



Fonte: Acervo MNBA.

Figura 38 – Djanira da Motta e Silva. Terceiro estudo para painel decorativo *Petrobrás* navio do *Princesa Isabel* da Companhia de Navegação Costeira, 1962. Guache e grafite sobre papel colado em aglomerado. 60 x 118 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes, nº reg.: 12187.



Fonte: Acervo MNBA.

Os dois painéis figuram trabalhadores da indústria marítima, refletindo, assim, a realidade dos bastidores dos luxuosos navios. Novamente, Djanira utilizou a pintura “propositadamente sem perspectiva” (VALLADARES, 1976, p. 5) e ocultou os rostos dos personagens, em sua maioria pessoas negras e pardas. Divididos entre jalecos brancos e uniformes azuis, há as atividades colaborativas dos homens que trabalham com ciência e, em poucos momentos, com a força braçal. Ambas as telas nos apresentam composições equilibradas, formalistas e figurativas condizentes com o ideal defendido por Djanira para seu projeto. Em *Indústria Automobilística*, podemos perceber ainda uma estrutura piramidal.

Em referência às cores utilizadas pela artista, podemos citar o que escreveu Lélia Coelho Frota em ocasião da exposição *Djanira: os ofícios da pintora*:

[...] Djanira tecerá a sua particular história de ser brasileira, o trabalho pré-industrial coexistindo com cenas de um país industrializado. O estudo *Indústria Automobilística*, de 1962, que se transformou em grande painel para a Companhia de Navegação Costeira, diz bem dessa sua intenção. Sua composição em planos construídos de cor, o ritmo dos elementos geométricos, a inter-relação cromática na clave exclusiva de azuis, brancos e terras, mostram a artista em pleno domínio de todos os recursos visuais de seu tempo, recorrendo inclusive à forma da figura de maneira sucinta e coerente “como elemento de composição abstrata”, como observou Ferreira Gullar. Essa obra assinala ainda a vocação seminal da arte de Djanira para o monumental, o muralismo, que ela concretizou em tantos extraordinários trabalhos, como por exemplo aqueles pintados para o Liceu Municipal de Petrópolis (1953), com a história da cidade, ou o painel em azulejaria Santa Bárbara e os operários [...] (FROTA, 2001, p.6)

É possível perceber a divisão de planos de cor e a geometria assumida pela pintora. Ambas as obras são dominadas pelos azuis e brancos, que conferem destaque às roupas dos trabalhadores, e o ambiente, em tons de ocre, divide os planos de maneira simples e eficaz. Lélia Coelho Frota ainda afirma que a produção dos painéis teria aproximado a pintora do muralismo, e chega a citar o painel *História de Petrópolis*, de 1953, e o *Santa Bárbara e os operários*, de 1963.

Novamente aparecem a ideia de que a pintora seria muralista e o termo “vocação”. Há, nesse sentido, a necessidade de esclarecer o “monumental” e a tendência de produzir murais assumida por Djanira. A monumentalidade está muito mais ligada à complexidade da obra da artista quando se tratava de solucionar problemas de ordem técnica, como o equilíbrio de cores e massas, as formas e o material para produção dessas obras, cada vez mais representativas de sua evolução formal.

Além dos dois painéis para a escadaria do navio *Princesa Isabel*, a artista produziu outros quatro painéis para o navio *Princesa Leopoldina*. Dentre eles, o painel *Baianas* foi projetado para o salão de festas e figura a religiosidade do candomblé e da umbanda com a representação de personagens importantes.

Figura 39 - Djanira da Motta e Silva. *Baianas*, 1962. Óleo sobre tela, 0,80 x 3,80 cm.



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

Segundo Rubens Valente (2020), a primeira figura sagrada, do lado esquerdo do quadro, com vestimenta vermelha, representa Iansã. Ao centro temos Oxum e, do lado direito, Nanã²³. Em um primeiro momento, gostaria de ressaltar o fato de que a artista produziu por encomenda o painel que ocuparia o espaço de festas do navio com a representatividade da cultura afro-brasileira, algo que transcende a questão artística, estética. Se com seus painéis

²³VALENTE, Rubens. *O exílio dos Orixás*. Revista Piauí, 21 ago. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-exilio-dos-orixas/>. Acesso em 30 jan. 2024.

citados anteriormente a artista representou e destacou o trabalhador brasileiro em locais onde não havia tal representação, neste momento a artista reafirmou a presença da religião historicamente marginalizada.

Há, ainda, o fato de que o mesmo quadro fez parte da decoração do Salão Nobre do Palácio do Planalto (Figura 40). Não há registros que comprovem a data da incorporação do quadro ao patrimônio do palácio, mas o importante dado agrega à obra outra informação em sua trajetória e demonstra a capacidade da artista de representação da cultura brasileira em âmbito político.

Em 2019, o quadro *Orixás* foi removido do Salão Nobre e destinado à reserva técnica do Palácio do Planalto durante o governo de Jair Messias Bolsonaro (2019 -2022) com a justificativa de conservação preventiva junto a outras obras. O local do quadro foi preenchido pela obra *Pescadores (?)* de Djanira, réplica que remonta à mesma figuração de *Praia do Nordeste*, de 1962. A obra dos orixás retornou ao Salão apenas em 2023.²⁴

Figura 40 - Imagem do quadro *Orixás*, 1962 no Salão Nobre Palácio Planalto.



Fonte: VALENTE, 2020.

Outro representante do conjunto de painéis para o Salão de Festas do navio *Princesa Leopoldina* foi o painel *Praia do Nordeste*, de 1962. Com a temática voltada para a representação dos pescadores da região nordeste do Brasil, o painel é mais um representante do trabalhador negro em atividades que sustentam o país, nesse caso a pesca.

²⁴ Idem.

Figura 41 - Djanira da Motta e Silva. *Praia do Nordeste*, 1962. Óleo sobre tela, 0,80 x 3,80 cm.



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

É possível relacionar o quadro *Praia do Nordeste* ao painel que o acompanhou na decoração do Salão de Festas do navio *Leopoldina*, o *Bananal de Parati* (Figura 42).

Figura 42 - Djanira da Motta e Silva. *Bananal de Parati*, 1962. Óleo sobre tela, 0,80 x 3,80 cm



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

Os dois painéis representam figurações muito parecidas, marcando o estilo de Djanira ao nos apresentar, novamente, cenas de trabalho em grupo. Aqui podemos perceber a tendência da artista que se repete e cresce por toda a tela. São pinturas a óleo com iguais dimensões e mensagens parecidas, as quais trazem a presença do negro, das cores verdes, azuis e vermelhos muito características da artista.

Foi possível encontrar mais informações sobre o último painel, *Bananal de Parati*. A insistência de Djanira em representar Paraty relaciona-se ao fato de a artista ter vivido naquela região. A primeira representação artística que encontrei com a mesma temática foi o quadro *Bananal de Parati*, de 1961 (Figura 43). Exposto em 1976 durante a mostra retrospectiva *Djanira* no Museu Nacional de Belas Artes, a pintura tem 0,80 por 1,30 cm e foi realizada em óleo sobre tela.

Durante a pesquisa sobre os temas abordados nos quadros, encontrei a imagem de outra pintura com a mesma temática, porém intitulada *Bananeiras*, s.d. (Figura 44). Com dimensões de 41 x 55 cm, a obra foi feita em guache sobre tela e leiloadada por “Dagmar Saboya escritório de arte”²⁵.

Figura 43 - Impressão em preto e branco do quadro *Bananal de Parati*, 1961, 0,80 x 1,30 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, 1976, p.59.

²⁵ DJANIRA da Motta e Silva (1914-1979): *Bananeiras*. Dagmar Saboya Escritório de Arte, 2023. Disponível em: <https://www.dagsaboya.com.br/peca.asp?ID=32763&ctd=35&tot=&tipo=&artista=> . Acesso em 01 jan. 2024.

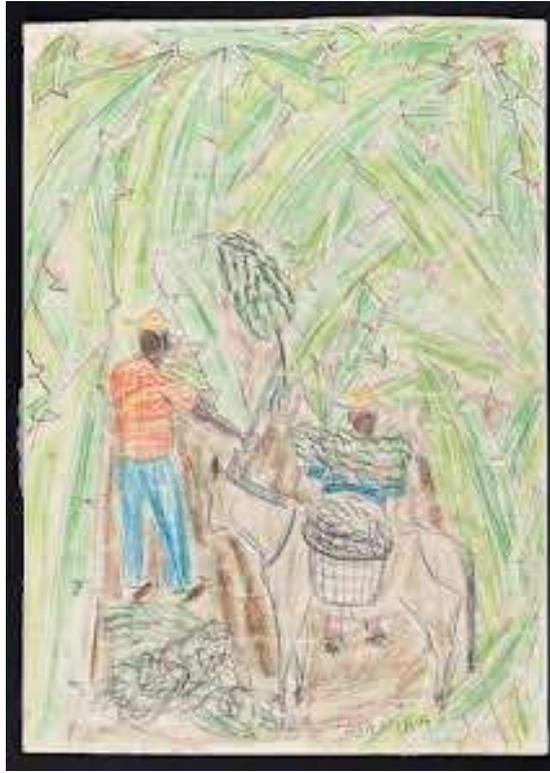
Figura 44 – Djanira da Motta e Silva. Bananeiras, s.d. Guache sobre tela,
41 x 55 cm.
Col. particular



Fonte: DJANIRA, 2023.

A grande semelhança entre as representações – e levando também em consideração o painel *Bananal de Parati*, produzido em 1962 durante a encomenda para os navios – aponta para a realização de estudos feitos durante a década de 1960 e para a inclinação de Djanira para a pintura desse tipo de paisagem. A hipótese de estudos pode ser reafirmada, também, com outra obra em lápis de cor sobre papel presente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, também intitulada *Bananal de Paraty* e datada de 1961/1970.

Figura 45 - Djanira da Motta e Silva.
Bananal de Paraty, 1961/1970.
 Lápis de cor sobre papel.
 Acervo Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: Google Arts and Culture

No comentário de Clarival do Prado Valladares sobre a exposição retrospectiva de 1976 no Museu Nacional de belas Artes, a cena de trabalho no bananal de Paraty é destacada, assim como a paisagem explorada pela artista:

[...] O que Djanira nos deu foi a monumentalidade inerente, mas despercebida do forasteiro comum. Às vezes o assunto é aparentemente banal enquanto o resultado surpreende pela poesia e drama. Do painel *O Bananeiro*, singela figura do lavrador e do seu burro entrando em um bananal, Djanira nos traz a vivência do trópico, naquela humildade do personagem que desconhece a exuberância de seu ambiente. (VALLADARES, 1976, p.5)

Ressalto no texto de Valladares a ideia de monumentalidade, frequentemente comentada pela crítica em relação à obra da artista, sua relação com a presença do “forasteiro comum” e com a paisagem onde o lavrador exerce seu labor. Nesse sentido, para além de uma tendência ou inclinação da pintora de representar a classe trabalhadora, tem-se a composição da obra de arte através de um modelo reforçado e repetido diversas vezes em diferentes estudos e técnicas de maneira detalhista, monumental e, como a artista defendeu, formalista.

O próximo e último painel a ser comentado, *Velas do Maranhão*, de 1962, também foi projetado para o salão de festas do navio *Princesa Leopoldina*. Nesse momento, é possível

entender o motivo de a crítica de arte, após os anos 1960, ter relacionado a artista à abstração geométrica. Com a defesa da arte figurativa, Djanira demonstrou um certo desconforto ao ser relacionada ao movimento.

É possível perceber no estudo em guache exposto durante a retrospectiva de Djanira no Museu Nacional de Belas Artes, em 1976, a diferença entre os painéis com representações de trabalhadores e as jangadas do Maranhão. Confesso que esperava, após a série de painéis majoritariamente compostos por personagens humanos em labor ou figuras religiosas, alguma cena de trabalho e paisagem. Como quase um elemento surpresa, a artista nos apresentou *Velas do Maranhão*, de 1962 (Figura 46).

Figura 46 - Djanira da Motta e Silva. *Estudo de Velas do Maranhão para a Costeira*, 1962. Guache sobre papel, 26 x 133 cm.
Col. Rachel Trompowsky Taulois da Motta e Silva



Fonte: CANONGIA, 2000, p.51.

Ainda está presente a figuração como aconteceu no quadro *Jangadas do Maranhão*, de 1973 (Figura 47). Em óleo sobre tela, a obra possui 50x73cm. Podemos entender a proximidade da artista também com a paisagem maranhense além de reforçar a ideia de que Djanira utilizou-se cada vez mais da abstração geométrica.

Em relação às cores escolhidas pela artista, resalto o comentário de Lélia Coelho Frota em ocasião da exposição individual *Djanira: os ofícios da pintora*, ocorrida em 2001 no SESC - RJ: “Através da luminosidade da cor alta, chapada, na sua definição grave e serena de espaço, a artista transmite alegria e confiança, na grande tradição decorativista de Matisse.” (FROTA, 2001, p. 12). Anteriormente, em 2000, na ocasião da exposição individual *Djanira* na Light, em São Paulo, Canongia (2000, p.12) comenta sobre a técnica de Henri Matisse, esclarecendo ainda mais essa aproximação entre os pintores:

Matisse fez uma opção decisiva pela cor, já livre de valores simbólicos e cargas afetivas. Sua cor era estrutural, elemento pura pintura, lisa, nítida e construtiva. E foi do caráter decorativo da tradição oriental, de seu cromatismo atonal, que Matisse tirou os fundamentos para sua arte despojada e seu espírito de síntese. Retirou os acessórios da pintura, levou-a a um nível de abstração extrema, simplificando e reduzindo os elementos da composição, ampliando as áreas de cor. Sua obra nascia,

então, do confronto entre as cores, com uma luz alta e harmoniosa que, para ele, significava a própria harmonia do viver.

Ora, Djanira tem algum parentesco com Matisse. [...] Leve e grave também foi sua obra, como a de Matisse. Leve na exuberância das cores, na simplicidade do estilo, no despojamento das formas; grave, na seriedade com que tratava o fenômeno artístico, e na consciência da renovação moderna. “Decorativa”, sua paleta era pura luz, sua superfície, agudamente planar; suas cores rasas e brilhantes; e a iluminação, externa, sem nada que indicasse o interior, a profundidade. Matisse dizia que uma pintura que tivesse uma luz vinda “de dentro” seria insuportável. (CANONGIA, 2000, p. 11-12)

Figura 47 - Djanira de Motta e Silva. *Jangadas do Maranhão*, 1973. Óleo sobre tela, 50x73cm.
Col. particular



Fonte: GOBBI, Nelson, 2018.

Ao observar o quadro *Jangadas do Maranhão*, de 1973, é possível encontrar influências de Matisse em Djanira. No destaque para as cores conferidas às velas, percebemos os tons de vermelhos e azuis altos. A abstração se faz presente no mar em cores esverdeadas e no céu em tom roxo, escolha bastante inusitada da artista. Outra característica que salta aos olhos é, como comentado pelas autoras, a simplificação dos elementos da composição, com áreas de cor ampliadas e a presença de luminosidade externa. Ressalto, ainda, a influência de Alfredo Volpi, artista que Lígia Canongia aproximou da obra de Djanira tendo em vista a geometria adotada.

Neste ponto, podemos perceber como Djanira arriscou a arte figurativa tão defendida. A coragem de experimentar o modernismo brasileiro crescente, que se apresentou modificando e se apropriando de conceitos como o “decorativismo” e o artista “ingênuo”, fez-se presente na obra da pintora que vivia sua fase madura.

A partir da ideia de que a pintora viveu sua maturidade, demonstrando influências e particularidades em sua obra, pode-se dizer que os painéis de 1960 feitos a partir de grande

encomenda aos artistas modernos representam o lugar que Djanira ocupou após tantos estudos de técnica e vivência internacional. Com isso, a presença dos painéis se deu não apenas nos navios, mas também em exposições.

Durante o ano de 1962, os painéis foram expostos em mostras individuais de Djanira tanto no Museu Nacional de Belas Artes, entre 18 de setembro a 5 de outubro, quanto no Museu de Arte Moderna (RJ).

A exposição retrospectiva no Museu Nacional de Belas Artes homenageou os 20 anos de carreira da pintora. Em texto presente no folheto da exposição (Anexo I), José Roberto Teixeira Leite nos trouxe importantes considerações em relação à obra de Djanira:

[...] Pintura é coisa mental, disse-o Leonardo; e é também, no caso de Djanira, como nos demais, um grande depreendimento de energias físicas. **Era preciso ter visto Djanira pintando oito, dez, doze horas diárias os grandes painéis para a Costeira, por exemplo, para avaliar a força íntima dessa criatura, tão concentrada em sua criação.**

Mostrou-me seus desenhos, e são centenas: não se passou um dia sem que a artista não procurasse corrigir e apurar sua técnica em exercícios de sensibilidade e de agilidade. Seria necessário ver também o que está por baixo e para traz de cada obra sua concluída – os esboço e estudos preparatórios de seus quadros pintados. Mas é tarefa para o crítico, não para o amador.

[...] Pintora de seu povo e de sua época – pintora brasileira – na arte de Djanira, talvez mais que na de qualquer outro artista brasileiro contemporâneo, é possível estudar o encontro harmônico entre o influxo internacional e o nacional da arte moderna: sua pintura aproveitou decerto a lição dos grandes mestres do século XX e de todos os séculos, mas se nutriu sempre daquele elemento brasileiro tão flagrante em seus quadros, não tanto de sua permanência e de sua aceitação a cada dia maior: em sua pintura, nós brasileiros nos reconhecemos e nos reencontramos. (LEITE, 1962, p.3. Grifo nosso.)

A importância do estudo técnico e horas de trabalho dedicados aos quadros por Djanira foram ressaltados pelo estudioso. É interessante perceber como a produção dos painéis para a Costeira foi objeto de concentração da artista, o que demonstra a dimensão da complexidade dessa encomenda. No segundo parágrafo, Teixeira Leite comenta sobre os estudos preparatórios da artista que, dentro do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, estão presentes em grande número, sugerindo que por meio da repetição a pintora tenha concluído seus trabalhos de maneira extremamente calculada. Por esse motivo, tantos quadros apresentam figurações muito parecidas, reforçando o caso dos painéis *Bananal em Parati* e *Velas do Maranhão*, ambos de 1962.

Ainda durante a década de 1960, os painéis para a Companhia de Navegação Costeira foram expostos em mostra no Museu de Arte Moderna (RJ). Imagens cedidas pelo *Instituto*

Pintora Djanira, através de seu diretor Eduardo Taulois, demonstram a disposição dos quadros na sala expositiva do museu.

Figura 48 - Imagem da exposição *Djanira* no MAM, 1962. Painel *Indústria Automobilística* ao fundo da sala.



Fonte: Instituto Pintora Djanira, 2023.

Figura 49 - Imagem da exposição *Djanira* no MAM, 1962. Imagem dos painéis *Praia do Nordeste* e *Baianas* dispostos da direita para esquerda



Fonte: Instituto Pintora Djanira, 2023.

Finalmente, a produção dos painéis comprovou a prática da artista, que escolheu representar o trabalhador, a religião, as paisagens naturais do país em forma de documentário e, muitas vezes, como denúncia. Como mencionado por Mário Pedrosa (1958, p.12), as cenas com pescadores, plantadores, operários rurais, artesãos em forma de poesia “cedem lugar à necessidade de anotações mais precisas”. Além disso, o comentário de Clarival do Prado Valladares, que relacionou à cena o forasteiro comum e a exuberância do ambiente capturados por Djanira em suas pinturas de bananais em Paraty, demonstra sua evolução na composição do quadro.

Em 1976, após a mostra retrospectiva de 35 anos de carreira no Museu Nacional de Belas Artes, Djanira menciona a presença do trabalhador do campo em sua pintura: “O engenho do homem do campo que tem uma água... Naquela água ele faz crescer uma rolinha... Com esta água e esta rolinha, ele vai moer o milho, a cana... Há uma coisa que ele aproveita, entende? Acho importante mostrar estas coisas que são feitas e vem do próprio homem” (MORAIS, 1979, p.35). Com essa declaração é possível perceber a ótica adotada pela artista, que entende o modo de fazer em pormenores, nos esclarecendo e comprovando como se aproximou das realidades vividas por esses grupos de trabalhadores em suas viagens pelo país.

Sendo o trabalhador brasileiro o modelo repetido por Djanira ao longo de sua carreira, logo a pintora foi reconhecida por essa característica. Assim surgiu a encomenda, em 1958, por Carlos Lacerda, do painel em azulejos *Santa Bárbara e os operários*, produzido em 1963 em homenagem aos dezoito operários mortos em acidente na construção do túnel Catumbi-Laranjeiras (atual Santa Bárbara). A aproximação com a linguagem do muralismo mexicano pode ser vista no sentido de que o painel *Santa Bárbara* foi projetado para ser uma capela visitável no interior do túnel, o que remete aos trabalhadores das minas.

A linguagem própria e singular da artista demonstra sua contribuição ao movimento modernista brasileiro que se constituiu, para além de grandes mestres exaltados pela crítica de arte, de mulheres como Djanira, não obstante sua origem humilde. São as histórias não contadas nos grandes salões do século XX.

Concluo com uma menção ao comentário feito por Mário Barata, em 2005, em texto para o catálogo da exposição *A arte sob o olhar de Djanira*, primeira referência bibliográfica sobre a pintora que me foi apresentada. Após falar sobre a singularidade de Ismael Nery e Volpi, o crítico diz: “As formas e cores conjugadas pelo olhar e pela mão de Djanira estabeleceram uma linguagem especial, dentro dessa conquista do visível moderno no Brasil.

Interior e exterior se juntam numa abertura para o consciente e para o inconsciente, ambos individual e coletivo” (BARATA, 2005, p. 39).

CONCLUSÃO

Em primeiro lugar, ao adentrar pela biografia artística de Djanira, pude perceber pontos necessários a esta dissertação. A narrativa romantizada, muito reforçada durante décadas, que construiu a imagem midiática e social de Djanira também reafirmou sua posição como *naif*. Afinal, o fato de ser uma mulher artista, com problemas de saúde – que afirmou “sou ingênuo, minha pintura não” –, não foi capaz de desviá-la dessa realidade.

Ser artista sem formação acadêmica em 1940, em meio ao modernismo brasileiro que se construía e experimentava em fontes “verdadeiramente nacionais” desde a década de 1920, pareceu, mais do que uma luta diária, uma utopia. Como Djanira mencionou em sua entrevista concedida ao Museu da Imagem e Som em 1967: “ O Marcier vê meus desenhos e diz para mim ‘Você é uma artista’. Eu achava que eu não era artista. Para ser artista precisa saber muita coisa que eu não sabia. [...] Artista para mim era uma coisa muito sagrada. Não era uma pessoa de uma hora para outra que poderia se tornar. Havia um respeito” (informação verbal).²⁶

Quando relata sua visão inicial sobre “ser artista” como Emeric Marcier, Djanira revelou um dado interessante sobre a importância dos estudos, no caso, “muita coisa que não sabia”. Aqui é possível pensar sobre o conceito de artista ingênuo derivado da falta de estudo, algo que a pintora não enxergava positivamente em relação à sua identidade. Ser ingênuo por não possuir instrução artística não é o caso de Djanira, o que defendi diversas vezes ao longo deste texto. Também não seria o caso de seu “primitivismo”, como afirmaram alguns críticos.

Ao longo do primeiro capítulo, demonstrei as estratégias utilizadas por Djanira para a própria subsistência, como a montagem de sua pensão em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, além da rede de sociabilidade construída por ela, tendo por consequência sua inserção no sistema artístico entre as décadas de 1940 e 1950.

Após importantes exposições nacionais, Djanira viajou aos Estados Unidos com o apoio de seus colegas artistas. A grande repercussão de sua viagem, bem como os motivos pelos quais a fez foram mencionados pela crítica que observou sua presença no exterior. De volta ao Brasil, a artista expôs o resultado de suas pesquisas artísticas entre os anos de 1945 e 1947. Ressaltei, naquele momento, o interesse de Djanira em representar o trabalhador

²⁶ Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

brasileiro e seu posicionamento político e social. Seu retorno significou, sobretudo, o protagonismo e o engajamento em questões como a participação vitoriosa no concurso do Cristo Negro e no Salão Preto e Branco, em que se reivindicavam melhores preços para as tintas disponíveis aos artistas brasileiros, ambos eventos ocorridos na década de 1950.

Ainda durante essa década, é importante mencionar a presença de Djanira na Bahia, onde morou. Expôs em Ilhéus, projetou o importante mural *Candomblé*, para Jorge Amado, e, naquela localidade, encontrou, como mencionou em 1967 em depoimento, a “cultura base” (informação verbal).²⁷ A religião afro-brasileira, os aspectos socioeconômicos e a paisagem baiana começaram a se fazer cada vez mais presentes na obra da artista a partir de 1950.

No segundo capítulo, após a biografia artística, demonstrei como a viagem aos Estados Unidos, de 1945 a 1947, refletiu em sua produção artística. A análise de técnica foi realizada em uma comparação das obras *O Circo*, de 1944, e *Ciranda*, de 1940. O principal ponto por mim observado foi a compreensão da perspectiva e a aplicação em espiral no quadro de 1944. Ressalto um princípio de definição dos personagens mais presente no *Circo* e a continuação da linha preta que contorna as figuras. As grandes manchas de cor, que podemos perceber também em Chagall e Gauguin, por exemplo, estavam presentes em *Ciranda* e são abolidos no *Circo*. Além disso, destaco o início, que se tornaria cada vez mais frequente, de uma exposição da divisão social presente em o *Circo*, o que nos levou a um mais profundo conhecimento do pensamento de Djanira. É nesse sentido que Ary de Andrade, em artigo para a Revista *Vamos Ler!*, afirma que “a arte de Djanira impressiona e faz pensar.” (ANDRADE, 1945, p.79-80)

A ideia de que a arte em Djanira “faz pensar” nos remete, quase que instantaneamente, às temáticas sociais por ela apresentadas, principalmente após 1945. A partir desse raciocínio, podemos abordar o conjunto de quadros como *Vendedora de flores*, de 1947, que representou a passagem do uso de cores rebaixadas para vibrantes e a representação das figuras de trabalhadores de forma ativa.

O retorno de Djanira ao Brasil foi marcado pela exposição de 1948 no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. O comentário de Quirino Campofiorito – isto é, “Observando sua obra atual, reconhece-se como Djanira cultivou a observação do movimento, da forma, da cor. Seu desenho apurou-se e lhe permite expressões mais comunicativas. A cor vence recursos plásticos-pictóricos também de maior sedução” (CAMPOFIORITO, 1948,

²⁷ Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

p.26) – trouxe-nos a visão geral da obra da artista que começou a utilizar cada vez mais a cor como meio de comunicação em sua obra, bem como a forma, o movimento.

Realizei, então, a análise da recepção crítica da obra de Djanira nesse período através dos textos de Sílvia [sobrenome desconhecido] e Sérvulo de Melo em 1948. Ao examinar a produção de Djanira, os autores citam influências de Chagall e Gauguin. A partir dessas aproximações, pude concluir que ainda prevalecia uma visão da crítica dos anos 1940 que considerava Djanira como uma artista primitiva; essa parcela da crítica era, de certo modo, um pouco saudosista de sua pretensa “ingenuidade”. Nesse momento, expus como a pintora, em uma entrevista ao Diário da Noite (SP) em 1948, posicionou-se sobre a pecha que lhe era imputada: “Em minhas primeiras telas talvez eu fosse primitiva, mas creio que isso era devido mais à minha falta de educação artística [...] trabalho muito com o cérebro e à força de pesquisa procuro dar aos meus trabalhos um cunho de realização o mais possível consciente.” (NO STUDIO, 1948, p.4)

Ressalto, ainda, a dificuldade de se encontrar informações sobre influências femininas na obra de Djanira durante esse período. Dentre os periódicos da Biblioteca Nacional consultados, encontrei apenas um ao *Correio da Manhã* (RJ) intitulado “Três pintoras vitoriosas” em que se mencionavam as relações entre as artistas, mas não sobre contribuições relevantes, como outros artigos que insistentemente relacionavam Djanira a Chagall, Gauguin, Emeric Marcier e, algumas vezes, Heitor dos Prazeres:

A mulher brasileira parece disposta a desmentir a tese de que com raras exceções, as artes plásticas não foram feitas para as mulheres. O time é grande, a começar por Anita Malfati, Tarsila para chegar hoje a outras como Maria Leontina, Fayga Ostrower, Maria Martins Noêmia, Elizabeth Nobling, Vera Bocayuva, Mizabel Pedrosa, Déa Campos Lemos, Elisa Martins da Silveira, Maria Helena Andrés, Sônia Lins, Renina Katz, Hilde Weber, Mary Vieira, Pola Rezende e mais estes belos sorrisos do feliz instantâneo: Djanira entre Zelia Salgado e Lygia Clark. Graças à mulher brasileira que pinta ou esculpe, **o meio artístico local vai aos poucos perdendo a atmosfera de grupinho, de rivalidade.** Aos poucos os artistas de todas as tendências vão se aproximando, reunindo-se uns em casa de outros para trocar ideias acerca dos problemas de arte e de classe. O flagrante ilustra bem o que dizemos: **Djanira, a pintora dos motivos poéticos, intencionalmente ingênua;** Zélia Salgado, pesquisando dentro dos problemas plásticos da escultura e da pintura, dentro de um equilíbrio sério e feliz; Ligia Clark, abstracionista inquieta, vem realizando dentro de seu mundo de cores e formas matemáticas, um trabalho constante que, estamos certos, conduzirá a alguma coisa boa. Não obstante; a cordialidade visível no clichê, existe entre elas. O mundo das artes é largo – há lugar para todos. (TRÊS, 1954, p.10. Grifo nosso)

Esse questionamento me acompanhou durante toda a produção do texto, pois não queria repetir os padrões de uma crítica que valorizou apenas imagens masculinas de mestres

que teriam impulsionado a figura da artista mulher. Há um caminho desafiador a ser estudado, o qual muito me interessa.

Durante a segunda parte do segundo capítulo, abordei a década de 1950 com as diferenças técnicas adotadas por Djanira em seus quadros no período de sua maturidade. Ressalto neste ponto o reflexo da viagem feita aos Estados Unidos e a confusão entre os termos “painel” e “mural” na crítica no período e posteriormente. Ao esclarecer sobre esse ponto, demonstrei como o pensamento político e social se fez cada vez mais presente em sua obra.

Nesse sentido, voltei-me para o contexto da produção de painéis com a tendência que se construiu de representar o trabalhador em grande escala. A fama de Djanira proporcionou encomendas de painéis como o primeiro *História de Petrópolis*, em 1953. Percebi, então, que para além do grande acervo de painéis, obras como *Cesteiro N° 2*, de 1957, apresentam as técnicas assumidas em 1950 e a inclinação da artista.

A exposição de 1958, no MAM-RJ, comprovou o uso de “cores vivas” na obra da artista: “desenhos e contornos simplificados” e cenas mais prosaicas, segundo Mário Pedrosa (1958, p.12). Ressalto a análise do crítico sobre o quadro *Fazenda de Chá*, de 1958, o qual é de uma concepção que surpreende.

Iniciei, então, o terceiro capítulo com a análise dos famosos painéis de 1950/1960. Retomei a ideia da artista que mencionava sua preferência pelos painéis produzidos: “Djanira acha mesmo que o governo deveria adotar medidas no sentido de que todos os edifícios públicos fossem decorados por artistas brasileiros. Seria uma maneira de levar a arte ao povo.” (INDÚSTRIA, 1996, p.8).

Analisei primeiramente o painel *História de Petrópolis*, de 1953. Ao expor a trajetória de feitura do painel, pude identificar na encomenda pelo prefeito Cordolino Ambrósio (1951-1955) detalhes na representação do desenvolvimento e das tradições da cidade de Petrópolis, o que foi, por um tempo, objeto de estudo de Djanira no esforço de produção do painel.

Pude identificar a utilização da técnica da encáustica no painel, algo que aproxima a artista da técnica utilizada nos murais de Diego Riviera. Além dessa técnica, foi possível notar um reforço sobre a pintura planigráfica e o desaparecimento gradativo dos rostos dos personagens quando se tratava de representar fisionomias.

A complexidade da construção do painel foi um ponto ressaltado. A escolha da técnica de encáustica sobre três telas de algodão unidas tornou-se, com a passagem dos anos, um fator que acelerou a degradação do quadro. Também pôde ser observada a singularidade do mural de Djanira, e, nesse sentido, denomino como mural por possuir uma grande proximidade ao

muralismo mexicano devido à representação temática do trabalhador, à técnica empregada e ao objetivo de exposição pública.

Ainda em relação ao muralismo experimentado por Djanira, pude concluir que não ocorreu de forma estanque. O pensamento social da artista vai, para além de uma corrente que se iniciou no México, ao encontro dos seus valores humanos e da necessidade de representar o Brasil que viveu após sua viagem. O contato com a industrialização e, até mesmo, uma crítica ao industrialismo manifestou-se, por exemplo, em *Cesteiro n° 2*, em que a produção artesanal foi valorizada e exaltada com o trabalhador no centro pictórico.

Foi a partir dos grandes painéis que a artista demonstrou e reafirmou sua preferência pela arte social, como afirmou em entrevista ao manifestar sua vontade de que a arte não estivesse “confinada em pinacotecas para regalo de poucos privilegiados” (INDÚSTRIA, 1966, p.8) . A arte em Djanira é social, mas, dado o amplo repertório de painéis, diferencia-se do muralismo mexicano, ao qual foi associada por muito tempo, principalmente após sua viagem aos Estados Unidos. A singularidade da representação mural em Djanira, incluindo aqui apenas o *História de Petrópolis*, ultrapassa a valorização do trabalhador brasileiro assim como a valorização dos lugares, das formas de fazer e da cultura.

Dei continuidade à análise das obras produzidas ao longo da década de 1950 com a afirmação midiática de que a artista estaria se dedicando à produção de murais. Em 1957, deparamo-nos com a produção do painel *Plantação de Café (?)*, o qual pode ser aproximado ao quadro *Fazenda de Chá no Itacolomi*, de 1958. Ressaltei nesse ponto a utilização de geometria, os vermelhos e verdes esmeraldas que, segundo Mário Pedrosa, indicariam uma “pura e verdadeira abstração” (PEDROSA, 1958, p. 12). Nesses painéis, pudemos observar a ausência completa das fisionomias das personagens, algo que se observou também nos painéis de 1962.

Os painéis de 1962, englobando os produzidos para os navios Princesa Isabel e Princesa Leopoldina – *Indústria Automobilística*, 1962; *Petrobrás*, 1962; *Velas do Maranhão*, 1962; *Baianas*, 1962; *Bananal de Parati*, 1962; *Praia do Nordeste*, 1962 – demonstraram principalmente a evolução da técnica e artística de Djanira através de um modelo muito explorado por ela: o homem comum, o homem trabalhador. Além disso, há que se mencionar a religiosidade marginalizada que foi colocada em protagonismo.

Em *Velas do Maranhão*, de 1962, pudemos observar a experimentação ainda mais presente na abstração geométrica empregada pela artista – e aqui a influência de Volpi também foi ressaltada pela crítica. O estudo detalhado sobre as mudanças nas representações pictóricas de Djanira a partir de sua viagem aos Estados Unidos ajudou a identificar a forma

singular como a artista escolheu retratar o Brasil em seus painéis. O projeto da artista, então, se esclareceu conforme o andamento da pesquisa.

A abstração geométrica em Djanira veio, conforme ela mesma mencionou, como um resultado lógico de sua pintura figurativa e formal. A experimentação e a pesquisa de uma artista que se aperfeiçoou dentro do modernismo brasileiro demonstram como a singularidade de seu projeto contribui para nossa arte. As grandes escalas utilizadas por ela, que resultaram nos painéis, nos fazem especular sobre os rumos que sua arte tomava naquele momento.

O subtítulo desta dissertação é “uma contribuição ao modernismo brasileiro”. O que poderia soar como uma pergunta agora se mostra como uma afirmação, pois posso concluir que o projeto artístico de Djanira foi em si sua contribuição. Como parte singular, destaco os painéis que levaram à sua popularização ainda maior por incluírem pessoas que normalmente não veriam tais obras. Para além de sua obra, Djanira nos presenteou com sua biografia, sendo a trajetória de uma mulher resiliente com claros objetivos em sua vida. Ficou para nós a parte mais importante: sua memória e os caminhos abertos à experimentação por parte de artistas incomuns com realidades bem comuns e, talvez, não conhecidas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ary de. Djanira. *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro, ed. 0463 (2), 14 jun. 1945, p. 79 - 80. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=183245&pesq=%22djanira%22%20%22viagem%22%20%22estados%20unidos%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=23573>. Acesso em: 06 ago. 2023.
- ANUÁRIO do Museu Imperial*. Petrópolis: Museu Imperial, 1949. v. 10, p.327.
- AQUINO, Flávio. Djanira, a alegria do povo. *Manchete*, Rio de Janeiro, ed. 1029 (2), 8 jan. 1972, p.114. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=%22Djanira,%20a%20alergia%20do%20povo%22&pagfis=121275> . Acesso em: 16 set. 2022.
- ARTISTAS da América: Inaugura-se em La Plata uma exposição de telas brasileiras. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 15570 (1), 3 set. 1945, p.7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&Pesq=%22djanira%22%20pintora%22&pagfis=27144 . Acesso em: 14 out. 2023.
- AVENTURA e vitória de uma pintora brasileira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 set. 1947, p.1. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consultaocervonavegacaoPorData=194019470901C&edio=Vespertina>. Acesso em: 17 set. 2023.
- BARATA, Mário In XEXÉO, Pedro Martins Caldas; BARATA, Mário; ABREU, Laura Neves de. *A arte sob o olhar de Djanira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul Design e Editora, 2005. p.27-41. (Coleção Museu Nacional de Belas Artes).
- BASTOS. Clemente de Magalhães. Cristo de Côr. Idéia que suscitou debates artísticos e sociológicos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 10042 (1), 31 jul. 1955, p.61. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=%22cristo%20negro%22%20%22djanira%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=42820 . Acesso em: 19 dez. 2023.
- BOCAYUVA. Vera. A prancheta. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ed. 01134 (1), 2 mar. 1955, p.19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&pesq=%22mural%20de%20Djanira%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=23169>. Acesso em: 21 jan. 2024.
- BRASIL. Procuradoria da República do Município de Petrópolis. *Inquérito Civil nº 1.30.007.00002812010-72*, 22 fev. 2016, p.3. Termo de ajustamento de conduta referente ao Painel da pintora Djanira. Petrópolis: Ministério Público Federal, 2016.
- BRASIL. Secretaria de Educação. *Ofício nº 1592/2016*, v.1, n. 0120171, 8 set. 2016, p. 69-138. Documentação fotográfica e prestação de serviços técnicos do faceamento do painel da pintora artística Djanira Motta produzidas pela empresa Idear engenharia. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 2016.

BRASIL. Secretaria técnica Iphan. *Informação Ditec*, livro c, 24 jan. 2011, p.825/10. Elaboração de Termo de Referência para a conservação e restauração do painel de “autoria da pintora Djanira” pertencente ao Liceu Municipal de Petrópolis RJ. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2011.

CABAÑAS, Kaira M. O rosto na pintura. In: DJANIRA: a memória de seu povo. São Paulo: MASP, 2019. p.215.

CALHEIROS, Luiz Felipe. Costeira trabalha pelo Brasil e lança as princesas de luxo. *Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, ed. 00241 (1), 16 ago. 1962, p.35. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=119601&Pesq=%22Djanira%22%20%22princesa%20leopoldina%22&pagfis=27459>. Acesso em: 26 jan. 2024.

CAMPOFIORITO, Quirino. Djanira: aprendi a separar os frutos da terra. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ed. 14141 (1), 10 nov. 1967, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_06&pasta=ano%20196&pesq=%22%20meu%20ponto%20de%20partida%20fui%20eu%20mesma%22&pagfis=61193. Acesso em: 02 set. 2023.

CAMPOFIORITO, Quirino. Pintores brasileiros: Djanira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ed.08621 (1), 6 jun. 1948, p.26. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&Pesq=%22djanira%20go mes%20pereira%22&pagfis=43862 . Acesso em: 18 out. 2023.

CAMPOFIORITO, Quirino. Um painel para Petrópolis. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ed. 10165(1), 25 out. 1953, p.11. Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=%22djanira%22%20%22mural%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=24597. Acesso em: 23 dez. 2023.

CAMPOS, Paulo Mendes. Djanira: minha pintura não é ingenua, eu é que sou. *Manchete*, Rio de Janeiro, ed.1776, 26 out. 1974, p.38- 42. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pasta=312091;&pagfis=146307>. Acesso em: 05 set. 2023.

CANONGIA, Ligia. *Djanira*. São Paulo: Light, 2000.

CASA ROBERTO MARINHO (Rio de Janeiro). *Exposição: Djanira a memória de seu povo. Djanira a memória de seu povo*, 2017. Catálogo online. Disponível em: <https://casarobertomarinho.org.br/exposicao/23?locale=pt-BR> . Acesso em: 03 maio 2024.

CHAGALL Paintings: The Three Candles. The Three Candles. 2021. Desenvolvida por Chagall Paintings. Disponível em: <https://www.chagallpaintings.com/three-candles/> . Acesso em: 03 maio 2021.

CORRÊA, Roberto Alvim. O Salão Nacional de 1942. *Diretrizes Política, Economia, Cultura*, Rio de Janeiro, ed. 00116 (1), 17 set. 1942, p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=163880&pesq=%22djanira%22%20%22pintora%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=4535>. Acesso em: 02 ago. 2023.

CORRÊA, Roberto Alvim. O Salão Nacional de 1942. *Diretrizes Política, Economia, Cultura*, Rio de Janeiro, ed. 00116 (1), 17 out. 1942, p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=163880&pesq=%22djanira%22%20%22pintora%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=4535>. Acesso em: 02 ago. 2023.

COSTA, Virgílio. Djanira: depoimento da primeira dama da pintura. *Correio Braziliense*, Distrito Federal, ed. 05739 (1), 15 out. 1978, p.95. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22djanira%22%20%22Maria%20helena%20vieira%20da%20silva%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=111596. Acesso em: 10 out. 2023.

CRANE, Jane Watson. A tendência progressista do Movimento de Arte no Brasil. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ed. 05632 (1), 2 nov. 1946, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq=%22djanira%22%20%22viagem%22%20%22estados%20unidos%22&pasta=a%20no%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=26550. Acesso em: 09 out. 2023.

DAMATA, Gasparino. De modista e chapeleira ao posto de pintora n.1 do Brasil. *Jornal Pequeno*, Pernambuco, ed. 00155 (1), 13 jul. 1949, p.1, Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800643&pesq=%22djanira%22%20%22primitiva%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=80660>. Acesso em: 05 set. 2023.

DJANIRA (em dez respostas) fala de pintura. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ed. 00046(1), 06 nov. 1957, p.30. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_05&pesq=%22cristo%20negro%22%20%22djanira%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=24552 . Acesso em 04 dez. 2023.

DJANIRA da Motta e Silva (1914-1979): Bananeiras. Catálogo de leilão online de Dagmar Saboya Escritório de Arte, 2023. Disponível em: <https://www.dagsaboya.com.br/peca.asp?ID=32763&ctd=35&tot=&tipo=&artista=> . Acesso em: 01 jan. 2024.

DJANIRA pinta sobre candomblé. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 18123 (1), 23 abr. 1952, p.9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&Pesq=%22djanira%22%20%22mural%22&pagfis=16733. Acesso em: 19 dez. 2023.

DJANIRA. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1976.

DJANIRA. Folheto de exposição retrospectiva da artista. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1962.

DJANIRA. *O Momento Feminino*, Rio de Janeiro, ed. 00043 (1), 20 nov. 1948, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=118800&pesq=%22djanira%22%20%22viagem%22%20%22estados%20unidos%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=656> .Acesso em: 18 out. 2023.

DJANIRA: a memória de seu povo. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

DUÉK, Moysés. Djanira em New – York. *Sombra*, Rio de Janeiro, ed. 0070 (1), 1947, p. 71. Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=151157&pesq=%22djanira%22%20%22ing%C3%AAAnua%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=5999>. Acesso em 23 out. 2023.

EXHIBITION of Modern Brazilian Paintintings. Catalogue. London: Royal Academy of Arts, 1944.

EXPOSIÇÕES. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 06377 (1), 8 ago. 1943, p.8.

Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22djanira%22%20%22associa%C3%A7%C3%A3o%20brasileira%20de%20imprensa%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=14975. Acesso em 07 nov. 2023.

FILHO, Ilton José de Cerqueira. Interconexão entre pintura, vida e religião: A obra Mural sacra moderna de Emeric Marcier. *Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 13, p. 84-106, nov. 2017. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/70603>. Acesso em: 30 jul. 2023.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1988.

FORTE, Graziela. Djanira da Motta e Silva: modernista de cenas e costumes brasileiros. *Novos Rumos*, v.54, n.1, 2017. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/8523>. Acesso em: 10 out. 2023.

FROTA, Lélia Coelho. *Djanira: os ofícios da pintora*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: SESC, 2001.

GOBBI, Nelson. *Exposição traz obras mantidas em apartamento onde Djanira morou*. O Globo: cultura, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/exposicao-traz-obras-mantidas-em-apartamento-onde-djanira-morou-22865804> . Acesso em: 02 fev. 2024.

GONÇALVES, Marco Antônio. *L'art populaire brésilien : un art de la relation*. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/3904>. Acesso em: 22 jan. 2024.

GOOGLE ARTS AND CULTURE *Ciranda*. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/ciranda-djanira/7AHBKUt-zChu6Q?hl=pt-br>. Acesso em 12 jan. 2024.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. *Bananal de Paraty*. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/bananal-de-paraty-rj-djanira/awGIWKZrQvg9ZQ?hl=pt-br> . Acesso em: 01 fev. 2024.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. *Caboclinhos*. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/caboclinhos-folkdancedjanira/IwG8uM82sUUbUl=pt-br>. Acesso em: 11 jan. 2024.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. *O Circo*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/o-circo-djanira/9AF-XbBiFyjEcA>. Acesso em: 12 jan. 2024.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. *Sonho de uma criança pobre*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/sonho-de-uma-crian%C3%A7a-pobre-djanira/cQEyvCRVGQK.gUQ?hl=pt-br>. Acesso em: 15 jan. 2024.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. *Vendedora de flores*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/flower-seller/FgH1vi9CmzSCFw?hl=pt-br>. Acesso em: 15 jan. 2024.

HARRIS, Jonathan. Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930 e 1960. In: WOOD, Paul. *et al. Modernismo em disputa: arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HISTÓRIA fotográfica de uma exposição. *Diretrizes, Política, Economia*, Rio de Janeiro, ed. 00183 (1), 30 dez. 1943, p.28. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=163880&pesq=%22%20gr%C3%A3%20bretanha%22%20%22djanira%22%20%20%22exposi%C3%A7%C3%A3o%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=5622>. Acesso em 03 ago. 2023.

IMPRESSÕES sobre a pintura moderna nos EUA: uma palestra com o pintor Artur Kauffmann. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 07218 (1), 8 maio 1946, p.9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22djanira%22%20%22viagem%22%20%22estados%20unidos%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=27814. Acesso em 16 out. 2023.

INDÚSTRIA Paulista lançará pratos com desenhos de Djanira, *O Jornal*, Rio de Janeiro, Ed. 13825 (1), 22 out. 1966, p.8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22djanira%22%20%22mura%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=54493. Acesso em 13 set. 2023.

KLINTOWITZ, Jacob. Tapeçarias, uma experiência. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ed. 05640 (1), 3 out. 1968, p. 10. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&pesq=%22djanira%22%20%22manchete%22%20%22russel%22&pasta=ano%20196&pagfis=36653. Acesso em: 21 set. 2023.

LAUS, Harry. Djanira em foco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 00254 (1), 25 out. 1966, p.14. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22djanira%22%20%22mura%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=91427. Acesso em: 09 out. 2023.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Djanira*. Folheto de exposição retrospectiva da artista. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1962.

LICITAÇÃO para restauração do Painel Djanira acontece em junho. Rio de Janeiro: Prefeitura de Petrópolis, 4 maio 2023. Disponível em: <https://www.petropolis.rj.gov.br/pmp/index.php/noticias/item/20173-licita%C3%A7%C3%A3o-para-a-restaura%C3%A7%C3%A3o-do-painel-djanira-acontece-em-junho>. Acesso em: 22 jan. 2024.

LOPES, Fernanda. Djanira da Motta e Silva: Vendedora de flores, 1947, MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/index.php/acervo/obra/vendedora-de-flores>. Acesso em: 16 out. 2023.

MARTIS, Vera. Djanira: a pintura é um trabalho da mais rigorosa solidão. *Jornal do Brasil*, ed 00145 (1), Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 jun. 1961, p.15. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22djanira%22%20%22a%20maturidade%20n%C3%A3o%20se%20for%C3%A7a%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=19401. Acesso em: 06 ago. 2023.

MATERA, Daniela. *Djanira: cronista de ritos, pintora de costumes*. Catálogo de exposição Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2015.

MAUAD, Isabel Cristina. Djanira, uma vida de pintura: Não quero ser internacional e sim universal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 set. 1976, p.33.

MEDEIROS, Larissa. Maior painel da artista começa a ser restaurado em Petrópolis. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 ago. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/maior-painel-da-artista-djanira-comeca-ser-restaurado-em-petropolis-25145363>. Acesso em: 22 jan. 2024.

MELLO, Sérvulo de. “Os mistérios da intuição: Trecho de uma palestra sobre a pintora Djanira”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 02091 (1), 04 jun. 1948, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&pesq=%22djanira%22%20%22primitiva%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=38255>. Acesso em: 19 out. 2023.

MESQUITA, Nair. Djanira em Nova York. *Revista Rio*, Rio de Janeiro, ed. 0084 (1), 1946, p.48. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=146854&pesq=%22djanira%22%20%22primitiva%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=3469>. Acesso em: 10 out. 2023.

MILTON Dacosta. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ed. 05457 (1), 7 abr. 1946, p.16. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq=%22%20milton%20da%20costa%22%20%22pr%C3%AAmio%20de%20viagem%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=24196. Acesso em: 16 out. 2023.

MORAES, Eneida de. Deixa-me ser (Especial para o Diário de Notícias). *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 09498 (1), 18 out. 1953, p. 58. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=%22mural%20de%20Djanira%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=27811. Acesso em: 26 dez. 2023.

MORAIS, Frederico. Djanira (1914-1979): um campo, uma água, uma rodinha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1979, p.35.

MOTTA e SILVA, Djanira da. Carta de Djanira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. B21817 (2), 21 maio 1964, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=59965. Acesso em: 08 set. 2023.

MOTTA E SILVA, Djanira da. *Entrevista concedida Ricardo Alvim*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 30 out. 1967.

MOTTA E SILVA. Djanira da. “Informe da pintora Djanira no 1º Congresso Nacional de Intelectuais”, Goiânia, 1954. Documento datiloscrito em cinco páginas, Arquivo Djanira, Funarte, Rio de Janeiro, p. 219.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (São Paulo). *Exposição Djanira: a memória de seu povo*, 2019. Djanira a memória de seu povo. Catálogo online. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/djanira-a-memoria-de-seu-povo>. Acesso em: 26 abr.2024.

MUSEU DE ARTE NEGRA (Brasil). Ipeafro. *Acervo Digital: obras cristo negro*. Obras Cristo Negro. [1981]. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-cristo-negro>. Acesso em: 03 maio 2024.

NAVARRA, Ruben. Ainda o Salão. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 06131 (1), 18 out. 1942, p.17. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22djanira%22%20%22ing%C3%AAAnua%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=11832. Acesso em: 23 ago. 2023.

NAVARRA, Ruben. O mundo de Djanira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 06395 (1), 29 ago. 1943, p. 1 e 5. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22djanira%22%20%22ing%C3%AAAnua%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=15228. Acesso em: 28 ago. 2023.

NAVARRA, Ruben. Vida Artística: Djanira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 15469 (1), 8 abr. 1945, p.33. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22djanira%22%20pintora%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=25466. Acesso em: 10 out. 2023.

NO STUDIO de arte e palma: Djanira inaugura, amanhã, a sua primeira mostra individual de pintura em São Paulo. *Diário da Noite*, São Paulo, ed. 07293 (1), 14 set. 1948, p.4. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22djanira%22%20%22pintora%20primitiva%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=12888>. Acesso em 28 out. 2023.

OBRA de arte da pintora Djanira, que fica no Salão Nobre do Liceu, é restaurada. Petrópolis: Liceu Online de Petrópolis, 26 set. 2018. Disponível em:

<https://liceuonlinepetropolis.blogspot.com/2016/09/obra-de-arte-da-pintora-djanira-que.html>. Acesso em: 27 dez. 2023.

OS ARTISTAS vão pedir tintas à UNESCO. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24-25 abr. 1954, ed. 01315 (1), p.1. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&pesq=%22djanira%22%20%22sal%C3%A3o%20preto%20e%20branco%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=15367. Acesso em: 20 set. 2023.

PARREIRAS, Matheus. *Pico do Itacolomi esconde casos de dor e exploração em fazenda de chá*. Estado de Minas Gerais, 11 mar. 2018. Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/03/11/interna_gerais,943110/pico-do-itacolomi-esconde-casos-de-dor-e-exploracao-em-fazenda-de-cha.shtml. Acesso em: 24 jan. 2024.

PEDROSA, Mário. [Introdução do catálogo] *In: DJANIRA*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1958.

PEDROSA, Mário. [Introdução do catálogo]. *In RETROSPECTIVA de Djanira*. São Paulo: Galeria de Artes das "Folhas", 1958. p.1.

PINTURA. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ed. 08621 (1), 6 jun. 1948, p.10. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pesq=%22djanira%22%20%22viagem%22%20%22estados%20unidos%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=43846. Acesso em 18 out. 2023.

RAMIRES, Danilo; BRITO, Armando. “Djanira no Juri do Salão SUMOC”. *O Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, ed. 00065 (1), 28 de abril de 1954, p.22. Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=119601&pesq=%22djanira%22%20%22sal%C3%A3o%20preto%20e%20branco%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=2824> . Acesso em 20 set. 2023.

RAMPAZZO, Loris Graldi. *Djanira na arte brasileira*. Tese (Doutorado) – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

RAMPAZZO, Loris Graldi. *Djanira, pintora de sua gente*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1987.

RECORTE modernista. Catálogo de leilão. Rio de Janeiro: Galeria Ricardo Camargo, 2017.

REJEILLE, Isabella. Crônica de uma mulher autofabricada. *In: DJANIRA: a memória de seu povo*. São Paulo: MASP, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Ed.da Universidade de São Paulo, 2022.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Arte no Brasil anos 20 a 40*. Rio de Janeiro: Barléu Edições 2021.

SOUZA, Maria Julia de. Dois anos após interrupção dos trabalhos, Paineis de Djanira ainda aguarda restauração. *Tribuna de Petrópolis*, 05 set. 2023. Disponível em:

<https://amp.tribunadepetropolis.com.br/noticias/dois-anos-apos-interruptao-dos-trabalhos-painel-de-djanira-ainda-aguarda-restauracao>. Acesso em: 02 maio 2024.

TAPEÇARIA estampada com motivos da pintura brasileira contemporânea. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 00158 (1), 11 out. de 1968, p. 7. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22djanira%22%20%22manchete%22%20%22russel%22&pagfis=123150. Acesso em 21 set. 2023.

TAYORA. José Anchieta. Las princesas del Alantico. *Cruzeiro Internacional*, Rio de Janeiro, ed. 0023 (1), 19 dez. 1962, p.68–74. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092669&pesq=%22Djanira%22%20%22princesa%20leopoldina%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=10559>. Acesso em: 26 jan. 2024.

TONETO, Livia Cristina. *A representação das Festas de São João pela arte naïf no olhar de Prazeres, Djanira e Silva*. 2019. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

TRÊS pintoras vitoriosas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 18875 (1), 6/10/1954, p.10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22djanira%22%20%22ing%C3%AAnua%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=40732. Acesso em 24 fev. 2024.

VALENTE, Rubens. O exílio dos Orixás. *Revista Piauí*, 21 ago. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-exilio-dos-orixas/>. Acesso em: 30 jan. 2024.

VALLADARES, Clarival do Prado. Djanira: primitivista e não primitiva. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 12261 (1), 4 nov. 1962, p.6 -7. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_04&pasta=ano%20196&pesq=%22djanira%22%20%22primitiva%22&pagfis=25151. Acesso em: 23 ago. 2023.

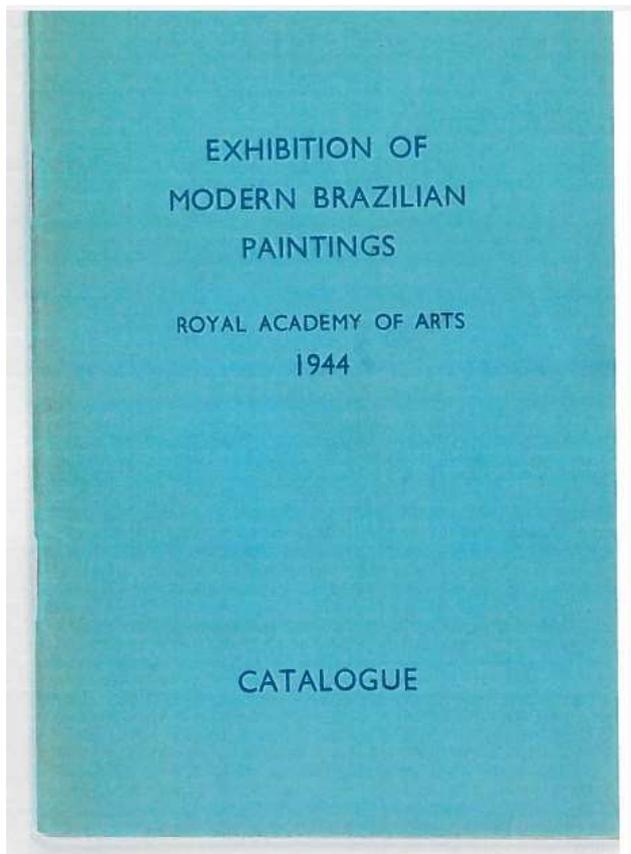
VALLADARES, Clarival do Prado. O recente e o passado na obra de Djanira. *In: DJANIRA. Catálogo de exposição*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1976.

VIAJANTES: pintora Djanira Gomes Pereira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 06963 (1), 6 jul. 1945, p.9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=23390&Pesq=%22djanira%20gomes%20pereira%22. Acesso em: 22 mar. 2024.

VOCAÇÃO. *In: DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa*. [S.l.]: Uol, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=voca%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 dez. 2023.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas; BARATA, Mário; ABREU, Laura Neves de. *A arte sob o olhar de Djanira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul Design e Editora, 2005. (Coleção Museu Nacional de Belas Artes).

ANEXO A - EXHIBITION of Modern Brazilian Paintings. Catalogue. London: Royal Academy of Arts, 1944



recollections of his childhood, spent in the country, and typical folklore scenes of the North East. At 30 he travelled to Europe under the auspices of the Brazilian Government. He gave an exhibition in Paris which created great interest amongst French artists and critics. He was closely in touch with the most advanced personalities of French contemporary painting. After the fall of France he went to live in Vichy in unoccupied France. He was a friend of Picasso. When the whole of France was occupied by the Germans, he emigrated to Portugal and now lives in Lisbon where he has given an exhibition.

23. PAINTING oil
24. PAINTING oil

DI CAVALCANTI, Emiliano.

(b. in 1897 in Rio de Janeiro.) Was one of the leaders of the artistic revolution in 1922 and of the "Modern Art Week" held at that time in São Paulo. Produced several decorative works in the city of Recife, which were afterwards destroyed. Made two decorative panels for the João Caetano Theatre of Rio de Janeiro. Lived a long time in Paris where he held various exhibitions. One of his paintings is now in the "Musée du Jeu de Paume." He has exhibited in New York, Buenos Aires, Montevideo, Lisbon, Brussels and Amsterdam. Is now living in São Paulo.

25. WOMEN FROM BAHIA oil

DJANIRA.

(b. in São Paulo in 1914.) Began to paint nearly three years ago, under the influence of the painter Emeric Marcier. Continued as a self taught artist. Her exhibition of 1943 caused great interest. Sold two pictures to North America. Is one of the best Brazilian "naive" painters.

26. CHURCH, CONGONHAS oil
27. CHILDREN IN THE GARDEN oil

DO AMARAL, Tarsila.

(b. in the city of São Paulo.) She first started to study drawing and painting in 1917. Studied at the Julian Academy, Paris. In 1922, she exhibited in Paris at the Salon. Following this, she became interested in modern painting after visiting the studios of Lhote, Leger and Glezes. In 1926 she held her first exhibition at the Galerie Percier, when the Grenoble Museum purchased her works. In 1929 she returned to Brazil. In 1931 she travelled to Russia and exhibited there, one of her pictures being purchased

16

DIAS, Cicero.

(For biographical note see No. 23.)

106. PAINTING water colour
107. PAINTING water colour

DJANIRA.

(For biographical note see No. 26.)

108. ITAIPAVA brush drawing
109. FIGURE drawing

FERNANDEZ, Mariusa.

(b. in Buenos Aires.) Went to school in England. Studied painting in Buenos Aires under Aquiles Badi. Won a scholarship at the School of Art attached to the Phillips Memorial Gallery, Washington, in 1942. Pictures in the collections of the Phillips Memorial Gallery, Nadia Boulanger Mrs. Francis Biddle and others. Lost part of her work painted in the U.S.A. by the sinking of the Argentine ship Rio Segundo by the Nazis. She lives in Rio, on the hills, with the painters Harpad Szenes and Vieira da Silva.

110. COMPOSITION tempera
111. COMPOSITION tempera

FERREIRA, Lucy Citti.

(For biographical note see No. 33.)

112. REFUGEE wood engraving
113. MAN AND WOMAN wood engraving
114. HOMELESS drawing

GOELDI, Oswaldo.

(b. in Rio de Janeiro in 1895.) Studied in Geneva and attended the fresco course of painting of Henry van Muyden. After his return to Brazil he

29

ANEXO B – PAINEL *Santa Bárbara e os operários* instalado no Túnel Santa Bárbara. Acervo O Globo. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/tunel-santa-barbara-22260128>. Acesso em: 25 fev. 2024.



ANEXO C- SABENDO que não poderia mais ter filhos, Djanira passou a povoar seus quadros de anjos e crianças, na nostalgia da maternidade. *Diário Oficial*, 1991.



ANEXO D - PAINEL Djanira no Liceu está ameaçado. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 07 fev. 2010.



São evidentes os danos sofridos pelo painel de

Danos graves: um grande corte, manchas e furos no valioso painel.

Painel de Djanira no Liceu Municipal está ameaçado

JANAINA DO CARMO
Redação Tribuna

Cinquenta e seis anos. Esta é a idade do painel de 69 metros quadrados pintado pela grande artista plástica Djanira da Mota e Silva. Instalada na parede do lado direito do salão nobre do Liceu Municipal Prefeito Cordolino Ambrósio, a obra precisa de reformas. O tempo e as condições não são propícios e o painel está se deteriorando.

De acordo com a diretoria do colégio, um pedido já foi feito à Secretaria Municipal de Educação para o restauro da obra. Segundo a dirigente de turno Célia Bastos, um grupo do Instituto do Patrimônio Histórico e Nacional de Petrópolis (Iphan) esteve no ano passado realizando uma vistoria no salão nobre. "Existe um projeto de restauro de todo o salão para tornar o local mais adequado para a preservação do quadro", comentou a dirigente.

Um dos maiores da América da Latina, o painel foi encomendado à artista pelo prefeito Cordolino Ambrósio. Luvercy Ambrósio, filho do prefeito, recebeu a obra da pintora Djanira na inauguração do colégio, em novembro de 1953. Ao contrário do que muitos supõem, o painel não foi doado pela artista e sim

comprado pela PMP, ao custo de Cr\$ 70 mil cruzeiros.

Conta a história que a própria Djanira escolheu o posicionamento e alertou sobre os cuidados sobre sua conservação, observando às pessoas que cuidariam do mesmo para mantê-lo afastado da luz solar. Segundo consta, Djanira inspecionava regularmente a obra, devido ao grande apreço pelo painel.

Infelizmente, em 1975 o quadro teve que passar pela primeira reforma, já que naquela época o salão nobre do colégio passou a ser usado como sala de aula. Rasgos, borões com tinta de caneta e buracos foram encontrados no painel, que em 1974 foi avaliado em um milhão de cruzeiros. Foram cem dias de trabalho neste primeiro restauro.

Em 1985, a obra de Djanira passou por mais uma reforma assim como todo o Liceu Municipal. As salas de aula foram pintadas, o piso foi recoberto por uma camada de impermeabilizante e os banheiros restaurados. Um novo mobiliário foi comprado, assim como um aparelhagem de som e um projetor de slides. Com a obra, o salão deixou de ser usado como sala de aula e passou a abrigar somente solenidades e conferências. O objetivo principal foi a preservação do painel. ■

Um presente para Petrópolis

"É o homem que trabalha, o homem que produz, pescando, moendo farinha da estrada de ferro à rotina da comunidade. O Museu Imperial, assim como se vi

prefeito, recebeu a obra da pintora Djanira na inauguração do colégio, em novembro de 1953. Ao contrário do que muitos supõem, o painel não foi doado pela artista e sim

Com a obra, o salão deixou de ser usado como sala de aula e passou a abrigar somente solenidades e conferências. O objetivo principal foi a preservação do painel. ■

Um presente para Petrópolis

"É o homem que trabalha, o homem que produz, pescando, moendo farinha, colhendo cana, chá, mate, café. É o Brasil, o Brasil de outrora, o campo, as casas coloniais, a paisagem", este texto está inscrito na placa ao lado do painel de Djanira, escrito pela própria artista com o objetivo de explicar com palavras o que ela disse com as cores e imagens.

Segundo a professora de história do Liceu Municipal, Maria Goreti Moraes, as dimensões, enormes, expressam o amor que a artista tinha por Petrópolis. "É um pecado que apenas nós tenhamos o privilégio de observar esta tela. Deveria ser aberto ao público. Todos deveriam admirar a sua beleza e sua importância histórica e artística", comentou a educadora.

Com treze metros de comprimento por três de altura, a tela foi produzida pela artista em sua casa no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro. O belíssimo trabalho retrata várias fases da história de Petrópolis e das atividades da comunidade, do artesanato dos colonos ao advento da indústria, da implantação

da estrada de ferro à rotina da comunidade. O Museu Imperial, assim como as vitórias, é representado no painel. O que chama a atenção na obra são os cavalos, pois, seja qual for a posição em que esteja no salão, os animais estão sempre de olho no visitante. "Pra onde você olhar ou onde você estiver, eles estão sempre olhando pra gente. É incrível e lindo", relatou a professora.

Djanira da Mota e Silva nasceu em Avaré, no interior paulista, em 1914, e viveu seus primeiros anos de vida em Porto União, Santa Catarina. Pintora autodidata a partir de 1940, seus primeiros quadros foram produzidos como resultado de terapia, quando estava internada em um sanatório.

Ela foi descoberta por Emeric Marcier, de quem foi aluna, e começou a expor em 1942. Suas obras foram expostas no Brasil e no exterior. O meio rural, o homem simples, as questões humildes e o folclore eram os temas preferidos da artista. Djanira faleceu em 1979, aqui em Petrópolis, em seu sítio na região de Araras. ■



ANEXO F - BRASIL. Secretaria de Educação. *Ofício n° 1592/2016*, v.1, n. 0120171, p. 69-138, 8 set. 2016. Documentação fotográfica e prestação de serviços técnicos do faceamento do painel da pintora artística Djanira Motta produzidas pela empresa Idear engenharia. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 2016.

	PREFEITURA DE PETRÓPOLIS SECRETARIA DE EDUCAÇÃO GABINETE DA SECRETÁRIA Rua da Imperatriz nº 193 - Centro - Petrópolis-RJ	IPHAN-ETS- RJ 01426.000103/2016-88 09/09 / 2016 1228691
Ofício n° 1592/2016	Petrópolis, 08 de setembro de 2016.	
Prezada Senhora,		
Cumprimentando-a, vimos encaminhar a Vossa Senhoria documentação fotográfica e prestação de serviços técnicos do faceamento do painel da pintora artística Djanira Motta, produzidas pela empresa Idear engenharia.		
Cordialmente,		
 MARIA ELISA BADIA Secretária de Educação		
<hr/> <p>Ilma. Sra. Fernanda Zucolotto Chefe do escritório técnico do Iphan na Região Serrana Av. Koeler, nº 255, Casa da Guarda - Palácio Rio Negro</p>		
<small>Volume de Processos Vol_1_pilar_2 (0120171) SEI 01426.000103/2016-15 / pg. 69</small>		



VISTA GERAL DO PAINEL DJANIRA – LICEU CORDOLINO AMBRÓSIO – PETRÓPOLIS – RJ



GRÁFICO DAS FAIXAS DE TECIDO COSTURADAS PARA COMPOSIÇÃO DO PAINEL



Abertura de 1,29 m na costura da primeira faixa da parte inferior com a faixa do centro.



ANEXO G- BRASIL. Procuradoria da República do Município de Petrópolis. *Inquérito Civil nº 1.30.007.000028/2010-72*, 22 fev. 2016, p.3. Termo de ajustamento de conduta referente ao Pannel da pintora Djanira. Petrópolis: Ministério Público Federal, 2016.



MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL
Procuradoria da República no Município de Petrópolis
 Av. D. Pedro I, nº 275, Centro, Petrópolis-RJ, CEP 25.610-020, tel.: (24) 2220-9250



TERMO DE AJUSTAMENTO DE CONDUTA

Ref.: Inquérito Civil nº 1.30.007.000028/2010-72

Pelo presente instrumento, na forma do artigo 129, inciso II, da Constituição Federal, artigo 5º, § 6º, da Lei nº 7.347, de 24.07.1985, com redação dada pelo artigo 113 da Lei nº 8.078/90 e artigo 6º, inciso XIV, alínea "g", da Lei Complementar nº 75/93, o **MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL**, pela Procuradora da República signatária, com o auxílio técnico prestado pelo INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN, representado pelo Escritório Técnico II - Região Serrana, e de outro lado o **MUNICÍPIO DE PETRÓPOLIS**, representado pelo Prefeito Municipal Rubens Bomtempo, com interveniência da **SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO** e da **PROCURADORIA-GERAL DO MUNICÍPIO DE PETRÓPOLIS**, doravante denominado **Compromissário**,

Considerando que, conforme previsão constitucional, incumbe ao Ministério público a defesa da ordem jurídica, do regime democrático e dos interesses sociais e individuais indisponíveis (CF, art. 127, *caput*);

Considerando que, nos termos do artigo 129, inciso III, da Constituição Federal, são funções institucionais do Ministério Público promover o inquérito civil e a ação civil pública para a proteção do patrimônio público e social, do meio ambiente e de outros interesses difusos e coletivos;

Considerando que incumbe ao Ministério Público a legítima defesa dos interesses sociais e individuais indisponíveis e, especificamente, a tutela do patrimônio ambiental e cultural, visando a ampla reparação dos danos, à recomposição do bem cultural lesado e, sobretudo, à prevenção de danos ao meio ambiente cultural e à sociedade;

Considerando que o patrimônio cultural brasileiro é constituído por bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, memória ou ação dos diversos grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico, conforme preceitua o artigo 216, inciso V, da Constituição da República;

Considerando que constitui dever do Poder Público e da coletividade a defesa e a preservação do meio ambiente cultural, para as presentes e futuras gerações, mediante a



MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL
Procuradoria da República no Município de Petrópolis
 Av. D. Pedro I, nº 275, Centro, Petrópolis-RJ, CEP 25.610-020, tel.: (24) 2220-9250



garantia do pleno exercício dos direitos culturais e do acesso às fontes da cultura nacional, apoiando e incentivando a valorização e a difusão das manifestações culturais;

Considerando que o Decreto-Lei nº 235/37, que dispõe sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, estabelece em seu artigo 17 que as coisas tombadas não poderão em nenhum caso ser destruídas, demolidas ou mutiladas, nem, sem prévia autorização especial do serviço do patrimônio histórico e artístico nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa;

Considerando que nos autos do Inquérito Civil nº 1.30.007.000026/2010-72, em trâmite nesta Procuradoria da República, restou constatada a necessidade de realização de intervenções emergenciais para estancar o processo de degradação do bem tombado *Painel de Djanira da Mota e Silva*, instalado no Liceu Municipal Prefeito Cordolino Ambrósio, em Petrópolis-RJ, além da necessidade de adoção de medidas para a completa restauração da obra em questão;

Considerando a relevância histórica do painel de Djanira da Mota e Silva, retratando a cidade de Petrópolis, suas características paisagísticas e econômicas, fato que ensejou o tombamento pelo IPHAN, por meio do processo nº 662-T-62, homologado em 14.01.1982, e inscrito no Livro de Tombo Etnográfico e Paisagístico – Volume 1;

Considerando o Diagnóstico, apresentado pelo IPHAN, acerca do estado de conservação do painel (fls. 111-116);

Considerando a Informação DITEC nº 22/2011, do IPHAN, que apresenta orientações técnicas para a intervenção emergencial e a restauração completa do painel (fls. 117-119);

Considerando os termos do Ofício SPU nº 0439/2012 "E", da Secretaria Municipal de Planejamento e Urbanismo, informando a disponibilização de saldo orçamentário para a restauração do painel da pintora Djanira da Mota e Silva, instalado no Museu Municipal Cordolino Ambrósio (fl. 134);

Considerando a necessidade de reparação e preservação do bem tombado em questão e, ainda, que o ora Compromissário manifestou interesse na celebração do presente Termo de Ajustamento de Conduta (fl. 143), tendo a SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO inclusive apresentando orçamentos para restauração completa e emergencial do painel, informando, no entanto, a inexistência de recursos para a imediata restauração completa da obra em questão, consoante reunião realizada em 25.07.2013 (fls. 143/v),

Considerando que o Ofício Escritório Técnico/Petrópolis - IPHAN nº 071/2014 aponta a



MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL
Procuradoria da República no Município de Petrópolis
 Av. D. Pedro I, nº 275, Centro, Petrópolis-RJ, CEP 25.610-020, tel.: (24) 2220-9250

necessidade de diversos serviços, inclusive emergenciais, para conservação e restauração do bem tombado (fls. 164-165);

Considerando que no mesmo ofício o IPHAN recomenda a remoção do painel "para um local público, aberto à visitação, como o Centro de Cultura de Petrópolis, e ser colocado no auditório do Liceu Municipal Cordolino Ambrósio um painel fotográfico da obra", afirmando, ainda, que "Petrópolis é uma Cidade histórica e turística e o painel foi pintado por uma importante artista brasileira, sobre a cidade para a cidade, e deveria poder ser visitado pelas milhares de pessoas que circulam pela cidade. Tornar o painel aberto à "visitação pública" seria uma justificativa para se obter recursos da iniciativa privada para sua restauração e também um fator para a conservação da obra";

Considerando os termos do Ofício/GAB/IPHAN-RJ nº 0463/15 em que o IPHAN comunica a aprovação do faceamento proposto na forma do Parecer COTEC 077/2015 (fls. 231-232), recomendando que seja utilizado o adesivo BEVA 371, bem como esclarece a impossibilidade de aprovação, no momento, da proposta de restauração apresentada pela Secretaria Municipal de Educação de Petrópolis, "uma vez que a metodologia indicada não está atualizada com a situação atual do bem", tendo solicitado o envio de "documentação suficiente à análise (minimamente avaliação do estado de conservação, especificações técnicas com metodologia e materiais propostos, e logística de intervenção), devendo ser observada ainda a Portaria IPHAN 420/10, no que couber", salientando que "procedendo a análise do valor proposto, consideramos que o mesmo apresenta-se defasado, podendo comprometer a qualidade e andamento da intervenção. Sendo assim, sugerimos que o orçamento seja atualizado de forma a garantir o efetivo restauro do bem tombado";

Considerando que o IPHAN, por meio do Escritório Técnico II - Região Serrana e da Superintendência Estadual no Rio de Janeiro, apresentou ao Ministério Público Federal suas considerações técnicas, que foram incorporadas a este Termo;

Considerando que caberá ao IPHAN acompanhar todas as intervenções para conservação emergencial e posterior restauro do bem tombado em questão, adotando as providências administrativas cabíveis em caso de eventual irregularidade ou descumprimento das recomendações técnicas;

Considerando que o Compromissário manifestou interesse na composição extrajudicial, visando à adoção de providências emergenciais, em especial o faceamento, para

ANEXO H - TAYORA. José Anchieta. “Las princesas del Alantico”, *Cruzeiro Internacional*, Rio de Janeiro, ed. 0023 (1), 19 dez. 1962, p.68–74. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092669&pesq=%22Djanira%22%20%22princesa%20leopoldina%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=10559..> Acesso em: 26 jan. 2024.



Figura 50 - Imagem de painel de Emiliano Di Cavalcanti para o navio Princesa Leopoldina



Figura 51 - Imagem do painel de Di Cavalcanti para o navio Princesa Leopoldina.

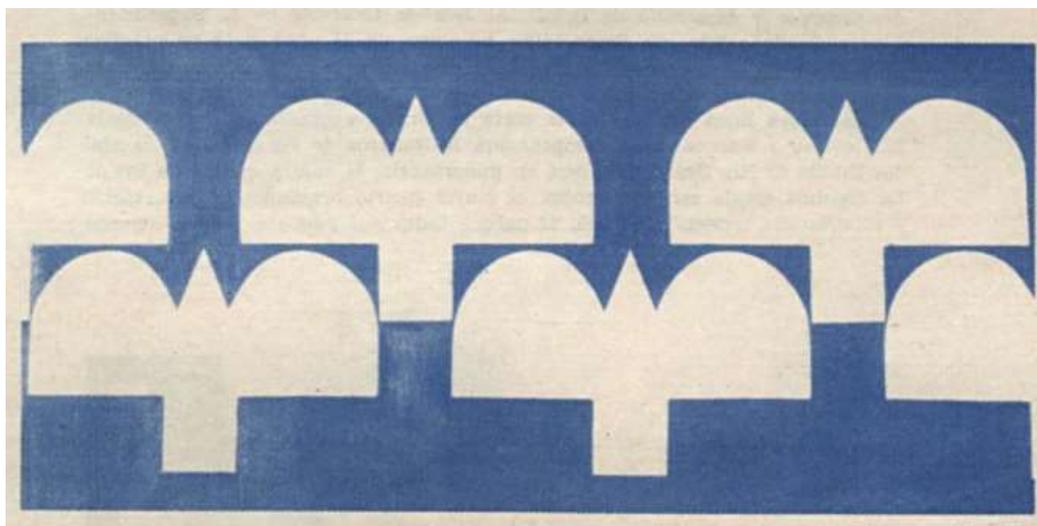


Figura 52 - Imagem do painel de Milton Dacosta para o navio Princesa Leopoldina.



Figura 53 - Imagem do painel de Ziraldo para o navio Princesa Leopoldina

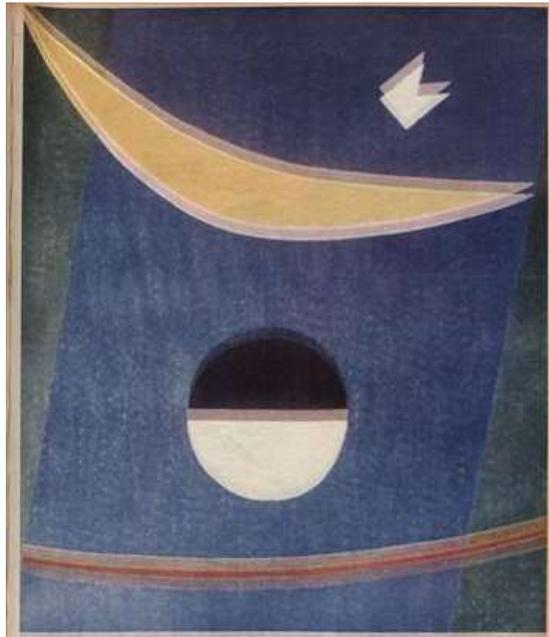


Figura 54 - Imagem do painel de Volpi para o navio Princesa Leopoldina

ANEXO I - DJANIRA. Folheto de exposição retrospectiva da artista. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1962.



Há vinte anos Djanira, em exposições sucessivas, mostra à crítica e aos amadores uma evolução constante: pouco a pouco, lenta mas seguramente, à custa de muito esforço e de um trabalho que nunca esmoreceu, ela construiu uma carreira que já hoje se anuncia gloriosa por todos os méritos.

Pintura é coisa mental, disse-o Leonardo; e é também, no caso de Djanira, como nos demais, um grande despreendimento de energias físicas. Era preciso ter visto Djanira pintando oito, dez e doze horas diárias os grandes painéis para o Castelo, por exemplo, para avaliar a força íntima dessa criatura, tão concentrada em sua criação.

Mostrou-me seus desenhos, e são centenas: não se passou um dia sem que a artista não procurasse corrigir e apurar sua técnica em exercícios de sensibilidade e de agilidade. Seria necessário ver também o que está por baixo e por trás de cada obra sua concluída — as esboços e estudos preparatórios de seus quadros pintados. Mas é tarefa para o crítico, não para o amador.

Pintora de seu povo e de sua época — pintora brasileira — no arte de Djanira, talvez mais que na de qualquer outro artista brasileiro contemporâneo, é possível estudar a encontro harmônico entre o influxo internacional e o nacional da arte moderna: sua pintura aproveitou decerto a lição dos grandes mestres do século XX e de todos os séculos, mas se nutriu sempre daquele elemento brasileiro tão flagrante em seus quadros, não tanto temática como espiritualmente. Nisso vejo um dos motivos de sua permanência e de sua aceitação a cada dia maior: em sua pintura, nós brasileiros nos reconhecemos e nos reencontramos.

Mas — eis nas galerias do Museu Nacional de Belas Artes a pintura de Djanira: "Minas Gerais do Aleijadinho, a doce cidade de Parati, as casas de farinha, as colheitas de chá, os santos milagrosos, os operários das fábricas, os Cristos Negros, as mulheres do campo, a Bahia e as crianças pobres", como escreveu de certa feita Jorge Amado, que bem sabe o que diz.

José Roberto Teixeira Leite

DJANIRA

Dados Biográficos

Nascida em 1914 nos cafezais de São Paulo, na Cidade de Avaré, criança começou a conhecer os Estados do Sul do Brasil, acompanhando o pai cirurgião dentista itinerante. É filha única de europeu com índio. Os avós paternos, austríacos, estabeleceram os primeiros colégios na cidadezinha de Avaré, onde são considerados pioneiros da educação. Viagens constantes pelo interior, o contacto com a gente humilde e o estada em um sanatório marcaram a primeira fase de sua vida. Foi no sanatório de São José dos Campos que se interessou pela arte. Exerceu a profissão de modista, quando se dedicou ao desenho como simples amadora e veio a conhecer o pintor Emeric Marcier, que lhe ensinou os rudimentos da pintura. Esta aprendizagem demora somente cinco meses. É considerada autodidata.

Em 1942, faz seu aparecimento de pintura no Salão Nacional de Belas Artes. Seu primeiro envio de trabalhos para o estrangeiro foi em 1943, participando da mostra Pintores Brasileiros na Grã-Bretanha, sendo os seus quadros adquiridos. No mesmo ano, a primeira exposição individual na Associação Brasileira de Imprensa. A partir desta época, estimulada pelo reconhecimento crítico de suas atividades artísticas, dedica-se inteiramente à pintura. Em 1944, é premiada com Medalha de Bronze no Salão Nacional e em 1945 expõe individualmente no New School for Social Research, em New York. Também a convite, expõe na Galeria da Pan American Union, em Washington. Ambas exposições suscitam críticas que realçam suas qualidades de colorista e a temática singular. Expõe trabalhos que retratam crianças, circos e marginais das grandes cidades de New York e Rio de Janeiro. Paisagens e grupos de uma população cosmopolita que mais tarde serão substituídos pelos homens do trabalho e do campo brasileiro.

Participa em 1946 da Exposição Internacional da Unesco, no Museu de Arte Moderna de Paris, sendo seus quadros adquiridos por colecionadores. De regresso ao Brasil realiza duas exposições individuais em 1948: no Ministério da Educação (Rio de Janeiro) e no Studio Lina Bó Bardi (Arte Palma) em São Paulo, assegurando em definitivo sua posição de proeminência no panorama histórico da arte brasileira. A Medalha de Prata do Salão Nacional lhe é concedida em 1949, ano em que também expõe individualmente no Museu Imperial de Petrópolis e obtém no Salão do Distrito Federal a Grande Medalha de Bronze. Expositora do Salão Paulista de Arte Moderna é laureada com Medalha de Ouro em 1950. Em 1951 expõe individualmente em Salvador, Bahia, a convite da Secretaria de Educação. Em 1952 obtém o Prêmio de Viagem ao País no Salão Nacional de Arte Moderna e o Prêmio Ipse no Salão de Naturezas Mortas. Viagem a União Soviética em 1953. Viagem ao Chile e longa excursão pelo planalto central brasileiro, 1954. No ano seguinte participa da Exposição dos Artistas Brasileiros em Paris, e tem a outorga do Primeiro Prêmio de Pintura no Salão da Cristo Negro, em 1956, Prêmio de Aquisição no Salão Paulista; Prêmio Diário de Notícias do Salão Nacional; e participa da Exposição Modernos Brasileiros em Neuchâtel (Suíça), e no Uruguai. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realiza em 1958 a sua grande Exposição Retrospectiva, e é escolhida para representar o conjunto brasileiro no Guggenheim International Award. Também expõe retrospectivamente em São Paulo, na Galeria dos Filhos. Participa em 1959-60 da Exposição de Arte Brasileira em Munique, Viena e Utrecht, integra a mostra "30 Anos de Pintura Brasileira" na Galeria Maawatana. Convidada para o II Bienal Interamericana do México. Participa da Exposição Inaugural da Galeria Barina, Rio de Janeiro, em 1960. Foi incluída na "Current Biography, Who's News and Why", de Janeiro de 1961, em New York.