

Nº 03 | 2023 | ISSN 2965-3312

ANAIS SEPHA UERJ

TRAJETÓRIAS PLURAIS

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/

s471 Seminário de Pesquisadores de História da Arte

(3. : 2023 : Rio de Janeiro)

Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais. – Rio de Janeiro: UERJ,
PPGHA, 2023.

350 p.

Informações retiradas da capa: v.1, n.3.

Periodicidade anual.

ISSN 2965-3312.

1. Arte – História – Congressos. I. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História da
Arte. II. Título.

CDU 7(091)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira – CRB-7 4342

GT 1

Trajetórias Plurais:

Arte e

Cultura
Popular

Djanira da Motta e Silva (1914 – 1979): entre discursos e prática

Luíza Estruc dos Santos de Oliveira¹

Resumo: Revisitando a narrativa sobre a pintora Djanira da Motta e Silva (1914-1979), procuro posicioná-la no centro de sua criação e analisar características a ela atribuídas, como a ingenuidade, a partir de sua primeira exposição, em 1942. A pesquisa atual visa explorar falas da pintora e da crítica em seu período e, a partir de uma comparação técnica de alguns de seus quadros, encontrar correspondências e divergências.

Palavras chaves: Djanira; Crítica de Arte; Ingênuas; Modernismo.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA-Uerj) sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Ragazzi. Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (2020), pesquisa sobre a obra de Djanira desde sua monografia.

Falar sobre Djanira da Motta e Silva em 2023 com certeza me lembra como mudei de discurso desde minha graduação. Revisitar sua obra nos leva a repensar sua biografia, que por repetidas vezes, em narrativas romantizadas, encaixam a pintora em características às quais ela não se identificou.

Durante a Pós-Graduação pude perceber a grandeza de seu trabalho, no sentido do labor e de sua produção como um todo. Partindo dessa perspectiva, retomo falas de Djanira que ilustram bem sua trajetória:

“ [...] 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” (Informação verbal).²

Quando a artista menciona “o trabalho é a melhor a maior coisa que temos dentro de si. Fazer aquilo que a gente acredita e quer fazer”, reforça a importância que o trabalho teria em sua vida. As adversidades que enfrentou em sua carreira não a pararam e não devem ser o centro de sua representação.

Durante anos, até dias atuais, Djanira foi vista pela crítica como pintora ingênua. É importante perceber e identificar os fatores para que este termo tenha sido utilizado repetidas vezes. As razões vão desde sua origem social, seu “autodidatismo” (escrevo entre aspas por não concordar com substantivo bastante infundado) até seu gênero.

Sua origem social remonta a sua infância, quando muito nova começa a trabalhar em plantações de café no sul do país. A interessante história da artista começa em Porto União (SC), quando, aos dois anos de idade, seus pais se separam e ela passa a ser criada pela avó materna e sua mãe de

² MOTTA e SILVA, Djanira da. Djanira da Motta e Silva: depoimentos [out. 1967]. Entrevistador: Diretor executivo Ricardo Alvim. Rio de Janeiro. Museu da Imagem e do Som, 1967. Depoimento da artista para posteridade).

criação, Lidia Matoso. A partir de 1917, cresce em meio rural, trabalhando na rotina da casa, cuidando dos animais e jardins. Observa o ambiente modesto, com homens executando tarefas diárias, convivendo naquela realidade o motivo de sua inspiração por toda sua carreira.

Quando jovem, aos dezesseis anos, muda-se para São Paulo. Trabalha, então, em diversos serviços e, dentre eles, a limpeza de máquinas das fábricas, o que lhe prejudica a saúde. Casa-se aos dezoito anos com Bartolomeu Gomes Pereira, mudando-se para o Rio de Janeiro. Nesse momento, apresenta um quadro de tuberculose, e é internada em São José dos Campos, no sanatório Ruy Doria, referência no tratamento da doença.

A aproximação de Djanira com a pintura começa durante o ano de 1939. Quando no Sanatório, a futura artista pinta um Cristo 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 que eu comecei a desenhar” (Ibid).

Ao responder, a respeito do período em que começou a pintar, se a pintura para ela seria “um refúgio”, Djanira responde “Não. A minha necessidade de pintar foi pura vocação mesmo. Uma força maior do que eu” (Ibid).

Sua vida artística continua quando, por orientação médica, Djanira muda-se novamente para o Rio de Janeiro, residindo em Santa Teresa, onde monta uma pensão para aumentar sua renda. O contexto da época abrangeria o contato da pintora com artistas refugiados, que ali se hospedaram, entre eles Arpád Szenes (Budapeste, Hungria, 1897 – Paris, França, 1985), Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, Portugal, 1908 – Paris, França, 1992), Emeric Marcier (Cluj, Romênia, 1916 – Paris, França, 1990), Lasar Segall (Vilna, 1889 — São Paulo, 1957).

A pensão de Santa Teresa é o início de suas trocas artísticas. Enquanto costurava vestidos para complementar sua renda, recebeu uma senhora suíça em sua casa que viu alguns de seus desenhos pendurados na parede. Em diálogo com a cliente, descrito pela própria artista no depoimento ao Museu da Imagem e Som-RJ, 1967, ela descreve:

‘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 (Informação verbal).³

Durante a década de 1940, Emeric Marcier se hospedou em sua pensão. O pintor romeno, que produziu murais religiosos, ensinou a ela técnicas da profissão (Filho, 2017, p. 8). Segundo 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” (Ibid).

O incentivo dos hóspedes em sua pensão e as técnicas por Marcier apresentadas levaram a artista a buscar conhecimento. No período de 1940 encontrou no Liceu de Artes e Ofícios aulas na parte da noite, que cursou durante dois meses. Ali, produziu uma “cabeça de minerva, a carvão” (Rampazzo, 1987, p.27).

³ MOTTA e SILVA, Djanira da. Djanira da Motta e Silva: depoimentos [out. 1967]. Entrevistador: Diretor executivo Ricardo Alvim. Rio de Janeiro. Museu da Imagem e do Som, 1967. Depoimento da artista para posteridade).

⁴ Ibid

Dentre os artistas com quem teve contato durante a década de 1940, podemos citar alguns grandes incentivadores, como Lasar Segall. Em suas palavras, ainda na entrevista de 1967, destaca ter recebido grande ajuda e incentivo 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)⁵.

Os encontros com outros artistas da época e o meio do qual começa a participar permitiram que a artista participasse de sua primeira exposição coletiva em 1942 no grande Salão Nacional de Belas Artes que começa a absorver artistas considerados “ingênuos”. Naquele momento, Djanira e outro artista denominado entre os periódicos consultados, Luiz Santos, apresentaram seus quadros. Dentre os quadros da pintora, destaca-se *Ciranda de 1940*.

A década de 1940, para Djanira, foi de extrema importância quando analisamos a presença da artista em entrevistas de jornais e as narrativas traçadas pela crítica. Esse fato ocorreu, principalmente, após sua primeira viagem internacional, em 1945, com destino aos Estados Unidos. Lá, Djanira permanece durante dois anos e chega a participar de três exposições com obras que produziu no Brasil e no estrangeiro.

O primeiro comentário da crítica que gostaria de abordar apresenta o termo “primitivismo” também atrelado à artista. Ao analisar o conceito do termo, entendemos que teve origem nas experimentações modernas e nasce do conceito de “primitivo”. Durante o século XVIII, este conceito esteve relacionado às representações que antecedem o classicismo, sendo consideradas arcaicas, ultrapassadas. Já a crítica dos séculos XIX e XX,

5 Ibid

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 naquela atmosfera moderna. O termo modificou-se e começou a ser chamado de “primitivismo” nas experimentações modernas. Já em território nacional, no século XX, ainda se associou ao não entendimento das expressões que surgiam, como em Djanira.

Nesta incompreensão e busca por um modernismo brasileiro, termos como primitivismo, primitiva, ingênua, infantil, autodidata, pura, são associados à artista e partem de um local muito comum: a infantilidade, o sonho, a rudeza técnica.

A ideia de ingenuidade e primitivismo, aos quais me restrinjo neste momento, estavam ainda muito presentes na crítica de 1940, mesmo em meio a tantos avanços técnicos realizados por parte da artista. Podemos encontrar em textos como o seguinte de Sérvulo de Melo, em 4 de junho de 1948, para o jornal *A Manhã (RJ)*, menções a este conceito. O crítico fez uma grande análise da obra de Djanira e ressaltou algumas importantes percepções:

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 anima-

lismo consciente. Enquanto Gauguin e Lawrence operam intelectualmente, ao impulso do daemon 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. Daí o colorido pouco nuançado, 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 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 de formas, linhas, sons, perfumes, carícias e voluptuosidade, move-se o seu estilo quente apaixonado, de uma sensualidade compreensiva. Às vezes cheio 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 desta 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 e o 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 a 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 infantil ou dos mitos criados pela 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 pasca-lianos. Sua inocência primitiva, os símbolos oníricos talvez mais se aproximem de Chagall, sem considerarmos o místico e o bíblico que constituem os aspectos mais vigorosos da obra deste 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 ao espírito imitativo ou aquelas reproduções de motivos que tocam as raias de plágio. [...]

Ainda existe uma controversia 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 esfuziante do movimento e da côr, a imagem 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.** Hão 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 e 6).

Neste comentário percebemos na primeira fala de Sérvulo de Mello, a aproximação da arte de Djanira a Gauguin e Jacob Lawrence (Atlantic City, Nova Jersey, EUA, 1917 - 2000, Seattle, Washington, EUA). Ali também observamos a característica “primitivismo” associada. Fica clara a distinção entre habilidade técnica dos artistas modernos em relação à Djanira na frase “Enquanto Gauguin e Lawrence operam intelectualmente, ao impulso do daemon subjetivo, Djanira executa com espontaneidade onírica” (Mello, 1948, p. 4 e 6). Voltamos ao ponto que a espontaneidade é a característica

exaltada em relação a artista “ingênua”, enquanto os modernos artistas operam intelectualmente a mesma técnica utilizada por Djanira.

A continuação interpreta a cor em Djanira como um fenômeno que “nada mais significa do que o meio de externar ideias e sentimentos fundidos em sua interpretação subjetiva da vida” (Ibid). E em uma contradição, onde a cor nada mais significa, ela toma significado no próximo parágrafo quando fala em que mesmo sem “raciocínio lógico” as cores transmitem uma aura poética. Pois, então, a poesia não é uma linguagem? Há outros significados do que apenas a subjetividade da artista.

Sérvullo, então, demonstra em mais uma aproximação com o conceito de primitivo associado à artista em relação a “técnica cromática”. O primitivo torna-se “primitivismo psicológico” quando as cores utilizadas por Djanira remetem ao período pré-histórico e, dessa forma, “Surprende-nos o cru de seus roxos avermelhados, seus ocres, seus amarelos, seus brancos caiados”. Sua cromática, então, seria primitiva a sua forma “inteiramente liberta do ornamento lineal que caracterizava os mosaicos, as decorações murais, os primeiros afrescos do nativismo. Suas imagens são animadas sem o rigorismo anatômico ou a geometria dos primeiros desenhos” (Ibid). Podemos observar em Sérvullo também um pensamento que aproxima a artista de decorações murais, mas neste caso, está ligada a ideia de pintura mural ou parietal que tem começo na Idade Média.

O autor menciona o surrealismo presente na produção djaniriana pois: “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” (Ibid).

Ao comentar a proximidade com Marc Chagall, reforça a ideia de que “Sua inocência primitiva, os símbolos oníricos talvez mais aproximem de

Chagall” (Ibid). O autor apresenta uma relação com a inocência primitiva existente nos dois artistas. Sérvullo apresenta o novo dado: os símbolos oníricos dos dois artistas. Nesse sentido, os elementos presentes nos quadros dos artistas admitiam vários significados e interpretações.

Podemos a essa altura observar a técnica dos artistas. O movimento comentado, com as ondulações traçadas por Djanira, causando distorções no quadro podem aproximá-la de Chagall, com seus quadros onde as figuras parecem flutuar. Nesse sentido, apresento duas obras dos artistas: *The Three Candles*, 1938 - 1940 de Chagall e *Ciranda*, 1940 de Djanira.

Em *The Three Candles*, 1938 - 1940, 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 com frequência. A temática volta-se para o período angustiante da Primeira Guerra Mundial. O artista francês viu a invasão do país pela Alemanha e refugiou-se nos Estados Unidos em 1941. Neste período, suas pinturas apresentam vermelho em grande quantidade. As velas representam, sobretudo, um pedido e a esperança do casal que parece angustiado diante da situação sombria no quadro.

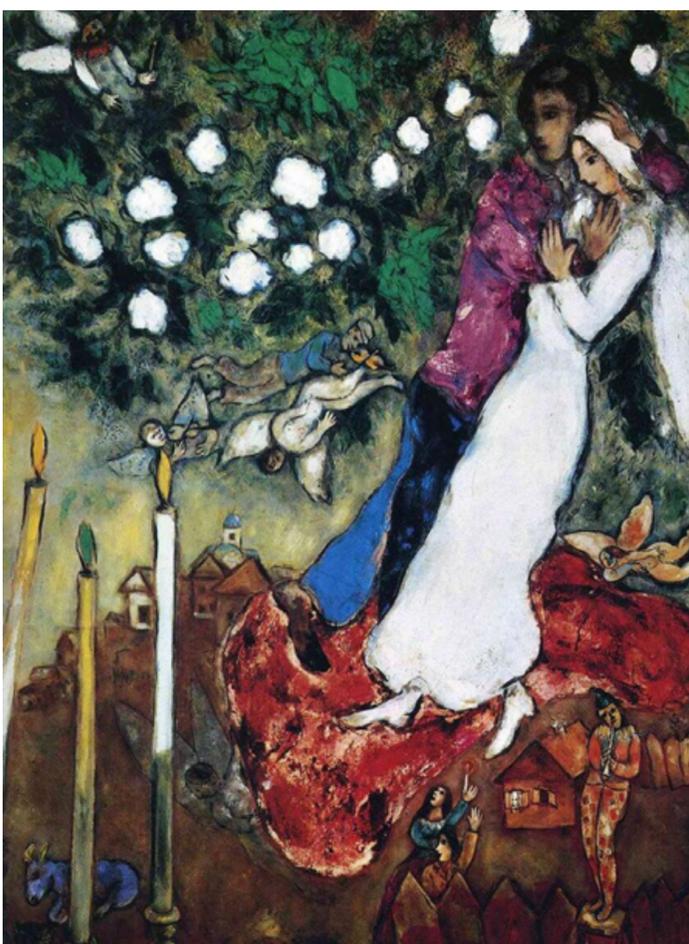


Figura 1. Marc Chagall, *The Three Candles* (1938-1940)

Disponível em: <https://www.chagallpaintings.com/three-candles/>. Acesso em: 28 out. 2023

Já *Ciranda*, 1940, é pintado por Djanira no início de sua carreira e demonstra uma brincadeira comum nos subúrbios. As manchas e movimentações no quadro sugerem o movimento em roda.



Figura 2. Djanira da Motta e Silva, *Ciranda* (1940)
Aquarela e nanquim sobre papel
Fonte: Google Arts and Culture.

Em uma breve comparação dos quadros, podemos perceber a semelhança no desenho em sua maior parte chapado e as manchas de cores. Os marrons e vermelhos também se parecem, bem como as linhas pretas que cercam e delimitam os personagens do quadro. Percebe-se que as figuras dos dois quadros parecem flutuar no movimento criado pelos dois artistas. Há, também, uma simplificação dos elementos da paisagem das casas. Em Chagall, vemos os elementos um pouco mais definidos.

Apresento, após esta breve análise dos dois artistas, colocando lado a lado quadros da mesma época, um exemplo da produção djaniriana durante o período a que Sérvullo se referia. Apresento aqui o quadro *Vendedora de flores*, 1947.

O quadro produzido após a volta da artista ao Brasil apresenta a distorção da figura da vendedora, e o destaque conferido a ela nos trazem a noção de monumentalidade e a importância conferida à classe trabalhadora brasileira.



Figura 3. Djanira da Motta e Silva.
Vendedora de flores, 1947. Óleo sobre tela, 1,5 x 65 cm.
 Fonte: Google Arts And Culture.

Em minha visão, a estética do desenho e a definição das cores pouco tem a ver, no período das falas de Sérvullo em 1948, com a obra de Marc Chagall. O pintor utilizou, com frequência, manchas em seus quadros que podem ser vistos em Djanira em sua obra *Ciranda*, 1940, tendência pouco utilizada pela artista no decorrer de sua carreira. Dessa forma, a segunda parte da fala “talvez seja o céu que a artista ocupava com os seus sonhos infantis”, elucidada a visão infantil do sonho novamente aproximada da pintora, que, na verdade, tem relação com a tendência surrealista seguida tanto por Djanira quanto por Chagall e que pode ser vista no quadro *Vendedora de flores*.

Em um contraponto necessário, retomo falas da pintora que demonstram sua não concordância aos termos a ela atribuídos. Após sua volta dos Estados Unidos, Djanira concede entrevistas aos jornais da época. Em uma delas, a pintora comenta sobre a característica “primitiva”. Ao referir-se à crítica, a pintora menciona: “senti em alguns a nostalgia de meus passos iniciais, que eles sentiam a saudade de uma Djanira *ingênu*a, alegre, *primitiva*. Não cedi, não cedo nunca ao que julgo ser justo à minha consciência de artista-pintora” (Martins, 1961, p. 15).

Em outra fala reforça o pensamento construído ao longo do artigo quando menciona “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.” (Diário da Noite, 1948, p. 4). A artista deixa clara a vontade de ser reconhecida para além do termo “primitiva” e seu esforço para aprender sobre a técnica artística.

Finalmente, podemos observar durante a carreira de Djanira, influências de artistas e técnicas a ela aproximadas sem que houvesse análises fundamentadas em fatos. A replicação dessas ideias em mídias da época, até dias atuais constroem uma narrativa, por muitas vezes, equivocada em relação à pintora. Cabe a nós, como sociedade, como historiadores, professores, reaver conceitos e discursos atrelados aos artistas representantes de nossa identidade.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Ary de. Djanira. *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro, 14/06/1945, ed. 0463 (2), p. 79 -80. Disponível em: <https://shre.ink/rRAp>.

Acesso em 06 ago. 2023.

DIÁRIO DA NOITE (SP) . 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), 14/09/1948, p.4. Disponível em: <https://shre.ink/rRAB>. Acesso em 28 out. 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://shre.ink/rRAAd>. Acesso em: 30 jul. 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, 23/06/1961, p.15. Disponível em: <https://shre.ink/rRAa> .

Acesso em 06 ago. 2023.

MELLO, Sérvulo de. *Os mistérios da intuição: Trecho de uma palestra sobre a pintora Djanira*. A Manhã (RJ), ed. 02091 (1), 04/06/1948, p.4. Disponível em: <https://shre.ink/rRAH>. Acesso em 28 out. 2023.

MOTTA e SILVA, Djanira da. *Djanira da Motta e Silva: depoimentos* [out. 1967]. Entrevistador: Diretor executivo Ricardo Alvim. Rio de Janeiro. Museu da Imagem e do Som, 1967. Depoimento da artista para posteridade.

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

