

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Lucy Citti Ferreira

Nerian Teixeira de Macedo de Lima, Universidade Estadual de Campinas
<https://orcid.org/0000-0002-6810-424>
nerianteixeira@gmail.com

Resumo

Lucy Citti Ferreira (1911-2008), artista e professora, passou grande parte de sua vida na França e produziu no Brasil entre as décadas de 1930 e 1940. Dada a proximidade com Lasar Segall, Citti Ferreira teve parte de sua produção obliterada e ocupou lugar secundário na narrativa modernista brasileira. Nesse sentido, a presente reflexão tem por objetivo tensionar as narrativas que lhe imputaram os epítetos "aluna", "discípula" e "modelo" a partir de documentos que atestem sua agência e relativizem tais adjetivos.

Palavras-chave: Lucy Citti Ferreira. Mulheres Artistas. Lasar Segall. Modernismo.

Abstract

Lucy Citti Ferreira (1911-2008), artist and teacher, spent much of her life in France and produced in Brazil between the 1930s and 1940s. Given her proximity to Lasar Segall, Citti Ferreira had part of her production obliterated and occupied a secondary place in the Brazilian modernist narrative. In this sense, the present reflection aims to challenge the narratives that have attributed to her the epithets "student", "disciple" and "model" based on documents that attest to her agency and relativize such adjectives.

Keywords: Lucy Citti Ferreira. Women Artists. Lasar Segall. Modernism.

Durante o período entre guerras, a cena modernista brasileira foi marcada pela presença de artistas de diferentes nacionalidades. Aqui instalados, produziram e estabeleceram redes de contato, influenciaram e sofreram influência de artistas da cena local. A esse movimento migratório e artístico, que assistia sobretudo a cena paulista, soma-se a repatriação de artistas brasileiros que, estabelecidos e produzindo na Europa, voltam ao seu país natal. Caso de Lucy Citti Ferreira, nascida em São Paulo, em 1911, e que passara parte de sua infância e juventude entre Itália e França, tendo regressado ao Brasil em 1935. A estadia na capital paulista, que durou doze anos, foi marcada por passagens em exposições individuais e coletivas e intensa atividade em seu atelier, no Cambucí, em São Paulo.

Luís Martins, acompanhado de Tarsila do Amaral, narra no periódico *Vamos Ler*, em 1940, o ambiente de trabalho da artista: “Lucy mora sozinha, no sobrado de uma pequena casa, no bairro do Cambucí [...] Um ambiente característico de artista. Três ou quatro peças, atulhados de quadros, de cavaletes, de telas em branco, de desenhos. Um harmonium. Um violão.” Martins, em outro momento, completa: “Lucy trabalha silenciosamente, quieta e isolada” (MARTINS, 1940, p. 16).

O retrato de seu atelier apresentado pelo crítico revela um dos centros de interesse da artista e que permeia sua obra: a música. *Musicista espanhol*, prelúdio dessa temática, foi realizada em Paris, em 1934. A obra recebeu a atenção de Geraldo Ferraz, em crítica redigida em 1935, intitulada “Ferreira moça pintora”, publicada no Diário da Noite em São Paulo. Luís Martins, ao narrar a visita ao atelier da artista, menciona um instrumento de fole, nomeado por ele de “harmonium”, termo utilizado para caracterizar, também, a popular sanfona. O instrumento, que aparece em um de seus autorretratos *Moça com sanfona*, de 1941, e também na célebre fotografia de Hildegard Rosenthal, ilustra a reportagem. O crítico, ao discorrer sobre o encontro daquele 21 de março, encerra seu relato: “Depois, calando-se subitamente, ele [sic] pega o harmonium e, a pedido nosso, toca coisas de Bach, um trecho do “Bolero”, de Ravel, improvisa pequenas músicas encantadoras, arias populares da velha França. Da velha e doce França...” (MARTINS, 1940, p. 18).

Em seu atelier, Citti Ferreira também lecionou a jovens artistas. Dentre seus alunos destacam-se Eurico Camerini (1926) e Anatol Wladyslaw (1913-2004). O primeiro, de origem italiana, também aluno de Aldo Bonadei, organizou em 1948, ao lado de Lina Bo Bardi e do arquiteto Gian Carlo Palantini, a “primeira exposição dedicada à discussão do objeto de uso cotidiano” (CARÁ, 2014, p. 3), realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Wladyslaw, por sua vez, de origem polonesa, também aluno de Yolanda Mohalyi, ficaria conhecido por sua atuação no grupo Ruptura.

A passagem de Citti Ferreira pelo Brasil naqueles anos seria marcada, entre outros eventos, pelo ingresso de uma de suas obras à coleção de arte latino-americana do Museum of Modern Art de Nova Iorque. Lincoln Kirstein, em 1942, a pedido de Nelson Rockefeller, visitara o Brasil e reunira um conjunto de obras a fim de integrar a coleção da instituição. Dentre os 19 pagos efetuados pelo

enviado estadunidense, figuram apenas duas artistas mulheres: Edith Behring e Lucy Citti Ferreira, com a obra *Mãe Preta* (1935); nem Anita nem Tarsila tiveram obras adquiridas naquela ocasião. Seria apenas em 2018 que Tarsila integraria o acervo da instituição após sua primeira exibição individual em solo estadunidense: *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*.

Parte do intercâmbio epistolar entre Nelson Rockefeller e Lincoln Kirstein, traduzido por Nastari (2016), revela os bastidores das aquisições feitas naquele ano. A respeito de Citti Ferreira, Kirstein diz: “Essa moça muito bonita e talentosa é uma escrava devota e amiga de Segall” (NASTARI, 2016, p. 197). Apesar dos adjetivos empregados na declaração do remetente, marcadores de gênero que revelam a condição de artistas mulheres e em especial a de Citti Ferreira, faz-se importante notar que a artista acede a espaços restritos, vetados a muitos dos brasileiros.

Apesar de sua intensa atividade, sua produção logo seria eclipsada pela notoriedade de Lasar Segall, com quem trabalhou em colaboração naquele período. Apresentada ao artista por intermédio de Mário de Andrade, que reconheceu palheta semelhante à do pintor lituano, Lucy seria introduzida ao círculo de Segall, em 1935. Apesar de dispor de sólida formação acadêmica, à Lucy foram imputadas as alcunhas de aluna e discípula de Segall, além do epíteto de modelo, visão da artista que se consagrou em meio à crítica. Barros (2013) destaca o impacto das colocações de Quirino Campofiorito nesse processo, que consagrou a imagem que se perpetuou da artista: à sombra de Segall (BARROS, 2013, p.13).

Nesse sentido, o presente artigo tem por objetivo tensionar os discursos que delegaram à Citti Ferreira papel secundário na narrativa canônica modernista brasileira. Pretende-se, por meio das publicações de diversos periódicos, trazer à luz outras visões acerca da artista e de sua produção, demonstrando sua atividade e autonomia na cena modernista daqueles anos. Para tanto, esta reflexão recorre, entre outros documentos, a periódicos de diferentes temporalidades.

Os anos de formação

Ao desembarcar no Brasil em 1935, Citi Ferreira dispunha de uma sólida formação acadêmica. Um breve panorama dos anos que antecederam sua chegada evidencia as ambições de uma jovem artista em aprimoramento. Seus estudos entre 1930 e 1932 na École Régionale des Beaux Arts, no Hâvre, França, logo conduziram-na à Paris. Naquele biênio, a artista fora brindada com participações em exposições coletivas, integrando assim o Salão do Hâvre, além de receber prêmios de destaque. Em Paris, a artista continuou seus estudos na École Nationale des Beaux Arts e apresentou suas obras no Grand Palais e no Salon Tuileries. Seu percurso acadêmico e os frutos que dele decorrem não passaram despercebidos pela imprensa parisiense, tampouco brasileira.

O artigo “Lucy Citti Ferreira”, publicado no periódico Rio, em 1945, apresenta aos leitores brasileiros menções à artista que circularam na imprensa francesa. Redigido por Lasar Segall, o texto interessa-nos na medida em que recupera as

diversas vozes daquele contexto e as apresenta ao leitor brasileiro. Relevante para essa discussão, o documento evidencia também as visões do artista lituano sobre Lucy, por ele ofuscada.

Da polifonia de vozes apresentada pelo artista, integralmente citadas em francês, emergem três menções significativas. A primeira delas apresenta um excerto de uma reportagem publicada no *Journal du Havre*: “Mlle. Ferreira possède certainement un tempérament de peintre” (SEGALL, 1945, p. 124). Segall recorre, ainda, a outro excerto, publicado desta vez pelo periódico *Le Petit Havre*:

Entre todos, devo mencionar também a senhorita Lucy Ferreira. Ela é da linha de nossos artistas que o talento - e o trabalho - tem a colocado em evidência em nossa vida contemporânea no Hâvre [...] não há dúvida que um dia ela nos dará pinturas que, na massa, imporão um nome! (SEGALL, 1945, p. 124).

Por fim, o autor recorre às declarações de André Chapuy, diretor da École Régionale des Beaux Arts do Hâvre:

Lucy Ferreira, depois de ter obtido todos os primeiros prêmios na escola do Hâvre, partiu para Paris sob meu conselho, justificado por seus raríssimos dons pictóricos. Verdadeiramente dotada, esta jovem tem direito a todo o incentivo necessário para o desenvolvimento de seu talento (SEGALL, 1945, p. 124).

Os excertos de publicações francesas, escolhidos por Segall, procuraram legitimar o trabalho da artista por meio de sua trajetória anterior. A mesma estratégia fora adotada na redação do catálogo de sua primeira exposição individual, em 1945. Naquela ocasião, além de reproduções de algumas de suas obras, figuram, no livreto, excertos elogiosos veiculados pela imprensa francesa e brasileira. Além dos periódicos mencionados por Segall, destacam-se as declarações de Rubem Braga no periódico *Marcha* em 16 de novembro de 1935:

Escrevo essas linhas avisando que está em São Paulo uma artista de muita força. E raro, muita força em mulher. Entretanto, a força é a primeira qualidade do desenho e da pintura de Lucy. Ela é novata e nos apresenta volumes fortes... Vi uma mulher que agarrava um menino no colo... Vi também no fundo de um bar uma garçonne velha, de pés inchados, servindo um sujeito triste. Tudo isso muito bom, às vezes francamente formidável.¹

¹ Geraldo Ferraz em carta a artista redigida em 09 de outubro de 1935 sugere o encontro com o jornalista (Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, LCF 0166). Do encontro de Braga e Citti Ferreira decorre o artigo em questão, nesse sentido destaca-se a articulação de Ferraz que, além de escrever textos sobre a artista, atuou como divulgador de seu trabalho. O crítico também escrevera textos sobre Yolanda Mohalyi, que fora apresentada a Segall por seu intermédio.

Apesar de lisonjeiro, o texto de Braga coloca em evidência as hierarquias entre as produções de artistas homens e artistas mulheres e seus estereótipos, tema amplamente discutido por Pollock (2007): “un particular grupo de términos y evaluaciones, tan sistemática e incuestionable, que puede ser llamado un ‘estereótipo femenino’ [...] para así probar el status inferior de las mujeres en el ámbito artístico” (POLLOCK, 2007, p.52).

Ainda, a respeito da inserção de Citti Ferreira na cena brasileira, destacam-se as declarações de Luis Martins em 1940:

[...] transferiu-se para Paris, a fim de se matricular na Escola de Belas Artes. Fez o concurso no meio de 300 candidatos e conseguiu passar em 4º lugar. Já no 2º ano melhorou essa colocação passando em primeiro lugar em desenho (MARTINS, 1940, p. 17).

Se, de um lado, circularam naquele período críticas que, diante da superficial similaridade entre as faturas, despojavam Citti Ferreira de sua autonomia, de outro, a imprensa local também veiculou menções diversas à artista. Esses excertos permitem, juntamente com os demais encaminhamentos desta reflexão, ainda iniciais, matizar os epítetos imputados à artista e tensionar a narrativa masculinista, que delegou à artista papel secundário e pouco autônomo.

Exposições

Passada sua primeira mostra em 1945, a artista seria, ainda, alvo de outras três mostras individuais na capital paulista. Em 1954, Citti Ferreira orquestra à distância sua primeira mostra no MASP. Em 1988, após um hiato de mais de 30 anos, a artista reaparece ao público com mostra realizada pelo Museu Lasar Segall. *Sombras e Luzes* reúne um conjunto de aquarelas da artista, produzidas em Paris e entendidas por Mário Barata em diálogo com a produção de Wols. Sua última exposição individual foi realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2013. Intitulada *Lucy Citti Ferreira*, a mostra, que trouxe a público um conjunto de 65 obras, foi o resultado de catalogação do espólio da artista, doado à Associação de Amigos da Pinacoteca. A exposição configura-se como um primeiro grande esforço de compreensão da obra de Citti Ferreira para além de seu vínculo com Segall. Naquela ocasião, produziu-se um catálogo, maior fortuna crítica a seu respeito já publicada.

Além de exposições individuais, a artista integrou mostras coletivas na capital paulista e também no exterior. Dentre elas, destaca-se a exposição *Modern Brazilian Paintings*, na Real Academia de Londres, em 1944, que culminou na entrada de suas obras em instituições museais britânicas. O periódico *Vamos Lêr*, na edição de 9 de dezembro de 1943, trazia o artigo intitulado *A pintura brasileira em Londres*. A capa do periódico anunciava em uma manchete no rodapé da página: “São Paulo e o esforço de guerra”. O artigo discorre sobre as atuações de

São Paulo no contexto bélico. Os artistas, por sua vez, sob tal atmosfera, enviaram a Londres um conjunto de obras. O artigo dedicado a esse tema diz:

Alguns artistas plásticos brasileiros numa homenagem à RAF² e concretizando desta maneira o esforço de guerra dos nossos pintores, remeteram à Inglaterra o maior e mais harmonioso conjunto de quadros que já se organizou no Brasil para o exterior. Este envio é composto por sessenta artista [sic] da corrente renovadora das nossas artes plásticas, com cento e quarenta trabalhos, que serão expostos em Londres. A mostra de arte moderna brasileira assim a se realizar em Londres terá todo o produto da venda entregue à RAF. (A PINTURA..., 1943, p.13)

Naquela ocasião, a capital londrina recebia pela primeira vez obras de artistas brasileiros e inaugurou uma série de aquisições que viriam, posteriormente, a integrar importantes acervos públicos do Reino Unido. *Elas se divertem* (1935-1940, *They Amuse Themselves*), de Cardoso Júnior, Cardosinho, foi adquirida inicialmente por Miss Lawrence e em seguida doada por Lord Bossom (1881-1965) a Tate Gallery; trata-se, portanto, da primeira obra brasileira a adentrar a coleção da instituição³.

No que concerne à Citti Ferreira, a artista fez o envio de cinco obras: *Refugiados*, *Sem-teto*, *Homem e Mulher*, *Menina com gato* e *Natureza morta com candeeiro*. Dos cinco envios, destacam-se duas incorporações a acervos públicos: *Menina com gato* (1943), que hoje integra a coleção da Tullie House Museum and Art Gallery e *Natureza morta com candeeiro* (1943), incorporada à coleção da Manchester Art Gallery. Além disso, o desenho *Refugiados* foi enviado à mostra da Unesco em 1946 e *Sem-teto* foi adquirido pela soma de £3.3d.0s. libras. *Modern Brazilian Paintings* obteve um saldo positivo de vendas, contudo, algumas delas não encontraram compradores, como as de Tarsila do Amaral, Iberê Camargo e Di Cavalcanti.

O artigo *A pintura brasileira em Londres* escolhe, dentre as mais de 100 obras enviadas à exposição, apenas seis reproduções para ilustrar a reportagem. Nas imagens escolhidas pela redação, Citti Ferreira aparece duplamente representada: em um retrato de autoria de Segall, vê-se a faceta mais comumente associada à Lucy, a de modelo. Abaixo, vê-se uma reprodução de *Natureza Morta com candeeiro*, de autoria da artista. Das escolhas editoriais, uma questão emerge: por que, dentre o vasto conjunto de envios, a obra da artista seria parte representativa do gesto diplomático, *avant la lettre*?

A escolha de sua obra para lembrar ao leitor brasileiro do feito dos artistas tensiona o lugar à margem delegado a Lucy, sem protagonismo e autonomia. A reportagem também lembra ao leitor que Lucy era uma artista completa, capaz de

² RAF é a abreviação de Royal Air Force, braço aéreo das forças armadas do Reino Unido, criada em 1918 no contexto da Primeira Guerra Mundial.

³ Em 2019 a mostra *Art of Diplomacy: Brazilian Modernism painted for the war*, sob a curadoria de Hayle Gadelha, voltou a exibir, em Londres, *Menina com gato* e *Natureza morta com candeeiro*. Cf. *THE ART of Diplomacy: Brazilian Modernism Painted for War*. Embaixada do Brasil em Londres: [s. n.], 2018.

realizar obras interessantes ao público. Prova disto, são as aquisições realizadas naquela exposição, bem como a incorporação de seu trabalho a acervos públicos. Nesse sentido, as escolhas editoriais do periódico revelam a duplicidade de papéis da artista e impedem que sua participação na narrativa modernista brasileira se resume a de modelo.



Figura 01. Lucy Citti Ferreira, Natureza morta com candeeiro, (1943). Técnica: Óleo sobre tela, 64 x 81 cm. Acervo: Manchester Art Gallery. Crédito da imagem: Manchester Art Gallery. Fonte. Art UK

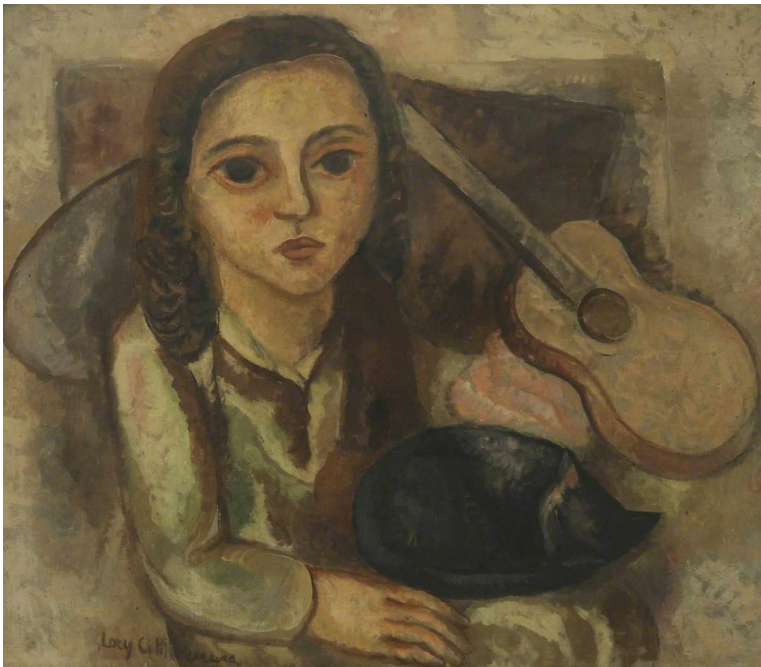


Figura 02. Lucy Citti Ferreira, Menina com gato, (1943). Técnica: Óleo sobre tela, 48,1 x 56,4 cm. Acervo: Tullie House Museum Art and Gallery Crédito da imagem: Tullie House Museum Art and Gallery. Fonte. Art UK

Se, de um lado, a reportagem tensiona tais limites, de outro, faz-se necessário abordar também outros textos veiculados pela imprensa local, como aquele de autoria de Lisette Lagnado, publicado em 1991 no jornal Folha de São Paulo. O título do artigo anuncia: “*Segal nunca tocou num quadro meu, diz modelo*”; à manchete soma-se a fotografia de Hildegard Rosenthal, em que se vê Citti Ferreira, com uma sanfona, diante do pintor lituano.

A reportagem faz parte de uma série de artigos redigidos por Lagnado, a respeito da entrada de um conjunto de obras da artista no mercado de arte, vendidas como obras de Segall. Em 1991, o centenário de nascimento do pintor lituano iniciava-se com a notícia de que um conjunto de cerca de 89 obras, vendidas por diferentes marchands, eram, na verdade, obras de Citti Ferreira.

Lagnado, que acompanhou e noticiou o caso no caderno Ilustrada da Folha de São Paulo, entrevistou a artista e o marchand Fernando Millan. Este dispunha de um conjunto de cerca de 53 obras adquiridas nos anos de 1970. O jornal noticia ainda outros detentores de obras: José Paulo Domingues (12), Aparício Basílio da Silva (6), Armando Corradini (5), Giuseppe Baccaro (2) e José Claudino da Nóbrega e May Rubião (1). O percurso das telas até as mãos dos colecionadores e marchands é ainda incerto. Segundo os registros levantados pela pesquisadora, ao regressar a Paris, Citti Ferreira teria deixado a cargo de sua mãe um volumoso conjunto de obras que, em seguida, passaram a ser abrigadas na casa dos Segall. Após a morte do artista, em 1957, as obras foram transferidas para a casa dos pais de Jenny Klabin e no ano de 1969 a artista “é surpreendida com notícias de um leilão de obras de sua autoria” (LAGNANDO,1991b, p.5).

O artigo *Marchand diz ter inéditos de Segall* afirma que as obras, sob a guarda dos empregados, haviam sido furtadas e, apesar da ação de reintegração de posse, movida por Citti Ferreira, as obras jamais retornaram à sua posse. Em 1978, o Supremo Tribunal Federal avalia que os acusados “compraram as obras de boa-fé, por intermédio de terceiros” (LAGNANDO,1991b, p. 5), desse modo a artista não consegue reaver sua produção. Em agosto de 1986, o contrato firmado entre Milan e a artista, referente ao conjunto de obras, sem assinatura, diz:

A “contratada” [a artista] escolherá no acervo de posse do “contratante” [o marchand], as obras que a critério dela deverão ser assinadas. Imediatamente após a escolha, as referidas obras serão avaliadas e o “contratante” para a obtenção da assinatura da autora, a ela pagará o valor correspondente à metade da avaliação, a título de indenização pela perda de seus quadros⁴.

Apesar de narrar os percalços da entrada ilícita de obras de Citti Ferreira no mercado de arte, Lagnado, ao apresentar parte de suas produções, escolhe os termos “modelo de Segall”. Esse procedimento repetiu-se ao longo da série, com

⁴ Contrato de reintegração de posse. Fundo Lucy Citti Ferreira (LF0877), Pinacoteca do Estado de São Paulo. Uma nota escrita à mão e à lápis, no contrato, corrige “metade da avaliação”, para “30%”. Conforme prevê o contrato, as obras não assinadas pela artista deveriam ser destruídas, por decisão da mesma.

destaque para o texto *Segall nunca tocou num quadro meu, diz modelo*. O título, que despoja Citti Ferreira de seu lugar de artista, endossa o enunciado ao parear a manchete com a fotografia de Hildegard Rosenthal que retrata uma cena de atelier, em que se encenam os papéis de pintor e modelo. Tal construção de sentidos reafirma o lugar secundário da artista na narrativa modernista e lembra a discussão apresentada por Whitney Chadwick em seu texto *História da arte e a artista mulher*. Nele, a autora aborda o episódio em que Judith Leyster fora vítima de atribuições errôneas de suas obras ao pintor Francis Hals. Diante do ocorrido, a autora declara:

O trabalho de Leyster, ainda que seguindo o estilo de Hals, não é igual ao dele. No entanto, a facilidade com a qual as obras foram vendidas como dele em um mercado de arte sedento por Hals a qualquer preço é um sóbrio alerta aos historiadores da arte comprometidos com uma visão das produções de mulheres como obviamente inferior à visão das produções dos homens. “Algumas artistas tentam imitar Frans Hals”, apontam James Laver (1899-1975) em 1964, “mas as pinceladas vigorosas do mestre estão além de sua capacidade. Basta pôr os olhos no trabalho de uma pintora como Judith Leyster para detectar a fraqueza da mão feminina”. No entanto, muitos puseram os olhos e não viram; o caso de Judith Leyster oferece evidências irrefutáveis das maneiras como a visão é qualificada por ganância, desejo e expectativa” (CHADWIK, 2019, p.157).

As colocações finais de Chadwick (2019) remetem-nos diretamente ao caso de Citti Ferreira. Diante da superficial similaridade entre as faturas, sua obra, julgada inferior e com valores de mercado mais baixos que as obras de Segall, não pode ser identificada. Em entrevista, a artista revela: “Eu estava vendendo minhas aquarelas a US\$ 2 e a 3 mil. Tudo depende do quadro, mas eu sei que algumas telas minhas foram vendidas como Segall a US\$ 35 mil” (Lagnado, 1991a, p.5)”. Geraldo Ferraz em carta a artista em 04 de setembro de 1945 faz as últimas correções ao prefácio de sua primeira individual em 1945, por ele redigido. Um dos excertos, que não adentra a versão final do elogioso prefácio, diz: “e entretanto qualquer quadro de L. Não pode ser um quadro de Segall”⁵. Destarte, evidencia-se, por meio dessa breve discussão, o quão pouco se sabe sobre a produção da artista e a carência de estudos que tensionem os discursos que, por muito, obliteraram artistas como Lucy Citti Ferreira.

Referências

A PINTURA brasileira em Londres. *Vamos Lêr*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 384, p. 13-14, 9 dez. 1943.

⁵ Carta de Geraldo Ferraz a Lucy Citti Ferreira (Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, LCL 0165)

BARROS, Regina Teixeira de. O legado de Lucy Citti Ferreira. In: BARROS, Regina Teixeira de; AYERBE, Júlia. *Lucy Citti Ferreira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013, p.11-13

CARÁ, Milene Soares. O MASP, os Bardi e o design no Brasil. In: *Anais Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/conteudo.html>. Acesso em: 22 jan. 2022.

CHADWICK, Whitney. História da arte e a artista mulher. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *História das mulheres, Histórias feministas: Antologia*. São Paulo: MASP, 2019. v. 2.

CITTI FERREIRA, Lucy. [Correspondência]. Destinatário: Lasar Segall. São Paulo, 2 dez. 1954. ALS 04749. Disponível em: <http://www.museusegall.org.br/acervo>. Acesso em: 22 jan. 2022.

CITTI FERREIRA, Lucy. [Correspondência]. Destinatário: Lasar Segall. São Paulo, 1936. ALS 01786. Disponível em: <http://www.museusegall.org.br/acervo>. Acesso em: 22 jan. 2022.

LAGNADO, Lisette. Segall nunca tocou num quadro meu, diz modelo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1991a. Ilustrada, p. 6.

LAGNADO, Lisette. Marchand diz ter inéditos de Segall. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1991b. Ilustrada, p. 5.

MARTINS, Luís. Em S. Paulo com Lucy Citti Ferreira. *Vamos Lêr*, Rio de Janeiro, ano V, n. 190, p. 16-18, 21 mar. 1940.

NASTARI, Daniela Misura. *A gênese da coleção brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PITTA, Fernanda. Lucy Citti Ferreira em questão. In: BARROS, Regina Teixeira de; AYERBE, Júlia. *Lucy Citti Ferreira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013, p.15-28

POLLOCK, Griselda. Visión, voz y poder: Histórias feministas del arte y marxismo. In: REINAM, Karen Cordero; SÁENZ, Inda. *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007. p. 45-79.

SEGALL, Lasar. Lucy Citti Ferreira. *Rio*, Rio de Janeiro, n. 0075, p.97;125-126, 1945.

THE ART of Diplomacy: Brazilian Modernism Painted for War. Embaixada do Brasil em Londres: [s. n.], 2018.

Como citar:

TEIXEIRA DE MACEDO DE LIMA, Nerian. Lucy Citti Ferreira. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1310-1319, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.106>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>