

RELAÇÕES DE GÊNERO NOS AUTORRETRATOS DE LUCY CITTI FERREIRA, 1930-1940

GENDER RELATIONS ON LUCY CITTI FERREIRA'S SELF-PORTRAITS, 1930-1940

Sophia Faustino Freiria de Sousa

Graduanda /Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
sophiafaustino@usp.br

Helouise Lima Costa (Orientadora da Pesquisa)

Professora livre-docente/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
helouise@usp.br

RESUMO

A presente proposta de trabalho apresenta um recorte da pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) “Para além dos silêncios da história: análise da produção artística e fotográfica de Lucy Citti Ferreira” em vigência até outubro de 2021, que desenvolvo sob orientação da Prof^a. Dr^a. Helouise Costa (MAC USP), que será coautora deste artigo. Lucy Citti Ferreira (São Paulo, 1911- Paris, 2008) é uma artista de produção extensa, que participou de importantes exposições e que conta com obras em diversos acervos museológicos, entre os quais o da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de Nova York. Trata-se, no entanto, de uma artista praticamente ausente da história da arte moderna brasileira, caso exemplar para refletir sobre as presenças e ausências femininas no modernismo. Esta apresentação irá abordar questões que tangem à sua autorrepresentação como pintora por meio da análise de duas telas, produzidas nas décadas de 1930 e 1940, pertencentes aos acervos do MAC USP e da Pinacoteca. Serão abordadas também as trocas que travou nesse mesmo período ao frequentar e dividir o espaço do ateliê com Lasar Segall, de quem foi aluna e modelo favorita. Essas análises darão atenção às particularidades da obra de Citti Ferreira e poderão explicitar de que modo a colaboração entre artistas pode gerar narrativas desiguais, centradas na ideia de influência, quando ligadas às atribuições de papéis de gênero.

Palavras-chave: Lucy Citti Ferreira; arte e gênero; mulheres artistas; autorretrato; modernismo brasileiro.

ABSTRACT/RESUMEN

The following article presents an outline of my under-graduation research (PIBIC/CNPq) “Beyond the silences of history: analysis of Lucy Citti Ferreira’s artwork” that will be developed until October 2021 with the supervision of Prof^a. Dr^a. Helouise Costa (MAC USP), who is the co-author of this work. Lucy Citti Ferreira (São Paulo, 1911 – Paris, 2008) is an artist that is practically absent from brazilian modern art history, even though she has an extensive production, had participated in many important exhibitions and has works in various relevant museum collections, such as Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museum of Contemporary art of São Paulo (MAC USP) and the Museum of Modern Art of New York (MoMA). Because of that matter, her trajectory is an interesting example to reflect upon the feminine presences and absences on brazilian modern art, discussing the lack of recognition of many women artists. This presentation will focus on Lucy Citti Ferreira’s self-presentation as a painter by analyzing two of her paintings made during the 1930s and 1940s, that now belong to MAC USP’s and Pinacoteca’s archives. The article also attempts to address the artistic exchanges between Lucy and Lasar Segall while they shared his studio and while she worked as Segall’s favorite model and student. This analysis will focus on Citti Ferreira’s work and its particularities, so that it can clarify how collaborative relations between artists can generate unequal narratives, centered on the idea of influence, especially when connected to the attribution of gender roles.

Keywords: Lucy Citti Ferreira; art and gender; women artists; self-portraiture; brazilian modernism.

1. Lucy Citti Ferreira: trajetória e parcerias

A fotografia *Retratos de Lucy*¹, de Hildegard Rosenthal, é uma das diversas imagens que a fotógrafa realizou no ateliê do artista modernista Lasar Segall, que se deixou fotografar durante a execução de uma de suas pinturas no início da década de 1940 (COSTA, 2018, p.121). O exemplo mais conhecido dessa série é a fotografia em que Segall está entre a tela e um esboço de seu renomado *Navio de emigrantes* produzido entre 1939 e 1941. No caso de *Retratos de Lucy*, Segall não está presente, mas somente alguns de seus trabalhos. São seis retratos espalhados em meia-lua pelo espaço do ateliê: três em cavaletes, outros três no chão apoiados em móveis, cobrindo inclusive a passagem pela porta. Neles, é possível reconhecer o rosto da mesma modelo que, com exceção dos quadros situados nas bordas inferior direita e esquerda da imagem, tem o olhar direcionado ao observador. No canto esquerdo, vemos também um pedaço do esboço do quadro *Navio de emigrantes* em que se reconhece a representação de uma figura feminina. A fotografia acaba reforçando a onipresença dessa mulher no espaço do ateliê, que parece vigiar-nos com seus olhos grandes por vários ângulos, nos encurralando. Além disso, por tratar-se de uma série de retratos de uma mesma pessoa, pintada reiteradamente por Lasar Segall, nos encontramos diante de um tema aparentemente obsessivo. Ainda mais quando lembramos que as figuras femininas de *Navio de emigrantes* são também representações da mesma mulher dos retratos. A modelo em questão é Lucy Citti Ferreira que, nas palavras de Cláudia Valladão de Mattos, seria, nesse período, o foco do investimento libidinoso de Lasar Segall (MATTOS, 2018, p. 168).

Lucy Citti Ferreira nasceu na cidade de São Paulo, em 1911. Porém, ainda na infância, mudou-se para a Europa com a família. Vivendo na França, estudou na Escola de Belas Artes do Havre e, em 1932, ingressou na École Nationale des Beaux-Arts, em Paris. Na cidade, expôs no *Grand Palais* e no *Salon des Tuileries* (ESTEVES, 2013, p.121). Retornou ao Brasil em 1935, em condição similar a de uma imigrante, já que mal tinha vivido, até então, em sua terra natal. Logo que chega em São Paulo, Lucy escreve para Mário de Andrade², que ao conhecê-la percebe em sua obra semelhanças temáticas e formais com as de Lasar Segall (BARROS, 2013, p.13) – artista que, naquele momento, já era bastante conhecido e bem estabelecido na cena artística paulistana. Assim, no mesmo ano, Lucy teve aulas na escola de pintura fundada por

¹ Hildegard Rosenthal. Ateliê de Segall / Retratos de Lucy (1942). Série: Artistas e Ateliês, fotografia pb sobre papel. Acervo MAC USP, doação da artista [Link para a imagem: https://www.academia.edu/39686241/Fot%C3%B3grafos_da_Vida_Moderna]

² Informação levantada a partir de carta enviada por Lucy Citti Ferreira a Mário de Andrade (IEB USP, 1935 – Código de referência: MA-C-CPL2981).

Segall e em pouco tempo passa a trabalhar em seu ateliê como pintora, modelo e assume funções práticas no espaço do ateliê, como mostram algumas de suas cartas a Segall³.

Lucy iria viver, então, 12 anos no Brasil, mantendo-se muito próxima do círculo familiar de Segall. Ao longo desse período, produziu muito⁴, tornou-se amiga de Hildegard Rosenthal e com ela aprendeu a fotografar (ESTEVES, 2013, p.122). Expôs no III Salão Paulista de Belas Artes, e nas três primeiras edições dos Salões de Maio, tendo sua primeira exposição individual ocorrido em 1945 no Instituto dos Arquitetos do Brasil (ESTEVES, idem). Por ocasião da vinda do comissário Lincoln Kirstein ao Brasil em 1942 teve uma de suas obras adquirida pelo MoMA. (NASTARI, 2016, p. 202)

No final da 2ª Guerra Mundial, Lucy Citti Ferreira retorna à França e casa-se com o pianista russo Georges Alexandrovitch. Depois disso voltaria poucas vezes ao Brasil entre as décadas de 1950 e 1980, período em que ocorre apenas uma outra exposição individual sua, no MASP em 1954. A artista só passou a frequentar o país com maior frequência quando travou contato, nos fins dos anos 1980, com os funcionários do Museu Lasar Segall, encarregando-se de ajudá-los a preservar e catalogar a documentação sobre a obra de seu colega (ARAUJO, 2013). Foi por meio dessa relação que Lucy doou, em forma de testamento, toda sua obra e arquivo pessoal à Associação de Amigos da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ela veio a falecer em Paris, em 2008. Em 2013, a Pinacoteca realizou a única exposição retrospectiva da artista, com curadoria de Regina Teixeira de Barros e Rosa Esteves, que gerou um catálogo que se constitui na maior fonte de informações sobre a artista, onde coletamos a maioria dos dados desta breve passagem sobre sua trajetória. A exposição apresentou a coleção de obras deixada por Lucy Citti Ferreira. Posteriormente, sua obra e arquivo foram distribuídos entre instituições museológicas brasileiras, como é o caso do MAC USP, que recebeu 45 obras da artista em 2018.

A fotografia tomada por Hildegard Rosenthal, que analisamos no início desse texto, situa-se no contexto de uma intensa convivência entre Lucy Citti Ferreira e Lasar Segall, que já durava cinco anos. Outra imagem conhecida dessa série produzida por Hildegard é *Lucy Citti*

³ A título de exemplo, uma carta de Lucy para Segall, enviada em 9 de dezembro de 1938: “Donc, Monsieur Segall, si ce n’est pas trop difficile, j’aimerais savoir combien de bouteilles d’huile de lin décolorée (Lefranc) je dois acheter, à 4.500 chacune. Il y en a dans une maison près de la poste. De même, le plombier est venu pour la toilette de l’atelier. On doit replacer la chasse d’eau et cela coûtera 80.000. Naturellement je resterai ici dans l’atelier si à vous donner ordre de faire cette réparation.”. (MUSEU LASAR SEGALL, 1938)

⁴ De acordo com Regina Teixeira de Barros, a partir da catalogação e datação das obras de Lucy Citti Ferreira, cerca de 1.680 obras foram realizadas no Brasil entre 1935 e 1947 – número que equivale a mais da metade de toda sua produção (BARROS, 2013, p. 12).

*Ferreira posando para "Moça com sanfona"*⁵, em que se vê Lucy posando com uma sanfona para um retrato que está sendo pintado por Segall. Essa imagem parece registrar um momento da rotina no ateliê e aponta para a intimidade existente entre modelo, artista e fotógrafa. A imagem, no entanto, também evidencia um certo protagonismo de Lasar Segall, com seus materiais de trabalho em primeiro plano. O artista ativamente cria o retrato da moça, aprisionando-a na superfície da tela. De olhos fechados, parada na pose e aparentemente absorta pela experiência de tocar o instrumento, Lucy cumpre a função de modelo. Em tal posição ela se assemelha a um objeto belo e estático sendo retratado, comparável à escultura que aparece ao fundo. Helouise Costa já havia notado como as fotografias de artistas em seus ateliês feitas por Hildegard Rosenthal deixam ver hierarquias entre homens e mulheres artistas.

Enquanto eles assumem explicitamente a condição de protagonistas das ações desenvolvidas em seus ateliês, elas não parecem tão desenvoltas e ocupam espaços em que predominam elementos característicos do ambiente doméstico. Parece haver uma clara contraposição entre homens que encaram a arte como atividade profissional e mulheres que atuam no limiar de uma prática ainda amadora em diversos aspectos. (COSTA, 2018, p.128)

As tensões que identificamos na fotografia analisada corroboram a maneira como a relação entre os dois artistas foi posta pela crítica da época ao reduzir Lucy Citti Ferreira à condição de devota discípula e modelo *sui generis* de Lasar Segall, tido como artista brilhante. Lucy, por sua vez, é valorizada por seus singulares olhos grandes e escuros e por suas mãos expressivas, mas, em relação ao seu trabalho como artista, aparece como tendo sido “esmagada pela influência alheia” (João das Artes, *apud.* BARROS, 2013, p. 13). Percebe-se haver um certo reducionismo dessa mesma crítica que ao fazer tais afirmações, revela-se mais preocupada em buscar elementos semelhantes entre os dois artistas do que expor suas singularidades. Essa visão se apoia, em grande medida, no fato de Lucy ter produzido diversos autorretratos, o que naturalmente os aproximaria de muitas das obras de Segall. Tal semelhança contribuiu para reforçar a ideia de que Lucy não teria conseguido se desvencilhar das “influências esmagadoras” de seu mestre, ao contrário das demais alunas de Segall, como aponta o crítico Flávio de Aquino, no *Diário de Notícias*, ao mencionar a participação da artista na Exposição de Pintura Paulista ocorrida no Rio de Janeiro em 1949.

Lucy Citti Ferreira é outra aluna de Segall, sua libertação do mestre foi menor do que a de Yolanda Mohaly. Segall fez inúmeros retratos de Lucy Citti Ferreira, Lucy Citti

⁵ Hildegard Rosenthal. Ateliê de Segall / Lucy Citti Ferreira posando para "Moça com Sanfona" (1941). Série: Artistas e Ateliês, fotografia pb sobre papel. Acervo MAC USP, Doação da artista, 1974. [Link para a imagem: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/9167>]

Ferreira fez inúmeros auto-retratos, daí lhes advém, ainda, uma maior semelhança. Sua pintura demonstra, no entanto, uma lição bem aprendida, uma segurança perfeita e, por vezes, uma fuga para uma região mais sua, mais feminina e mais pessoal. (AQUINO, 1949, p.3)

O suposto elogio à obra de Lucy, que se diferenciaria por ser mais feminina e pessoal, é contraditória à posição do crítico de que a artista não poderia se libertar do mestre pelo autorretrato se considerarmos que este seria a forma de expressão mais pessoal possível para qualquer artista. Apontar a feminilidade como característica positiva da obra de uma artista é algo reconhecido hoje como um problema graças aos estudos feministas. Tamar Garb, ao tratar das artistas impressionistas, comenta que a feminilidade atribuída às obras de mulheres é, na verdade, uma característica socialmente construída.

Quando o trabalho de artistas homens é posto em questão, não há discussão sobre a diferença de gênero, nem se questiona o gênero de seu autor, já que a 'masculinidade' é a norma contra o oposto da 'feminilidade' constituída. A suposta neutralidade de gênero nas artes deixa de existir e revela as especificidades de gênero somente quando é a obra de uma mulher que está em questão. (GARB, 1989, p.51, tradução nossa)⁶

Essa atribuição de gênero transforma-se, portanto, em um marcador de qualidade, como parece ser o caso do comentário de Aquino.

É possível notar que a demanda imposta às mulheres de demonstrar suas 'diferenças' em suas obras de arte é, na verdade, uma exigência impossível. As mulheres foram impostas e se impuseram a ocupar um espaço do Outro imaginário. Elas eram julgadas não só em termos de diferença diante da norma da 'masculinidade', mas também em termos de diferença diante da 'feminilidade' imaginada em relação à 'masculinidade'. A demanda feita às obras das mulheres era de que não somente se adequassem em noções estilísticas de bons desenhos, técnica, composição etc, mas também em termos de adequação mais particulares, que expressassem uma 'feminilidade' essencial. A obra que não se encaixasse nesses quesitos seria considerada insuficiente em termos tanto de qualidade quanto de natureza (GARB, 1989, p.48, tradução nossa)⁷

Deve-se notar, no mais, que o período de produção de Lucy Citti no Brasil, coincide com a vigência de uma forte corrente expressionista, de cunho social e crítico, que se instalava nas obras de diversos artistas brasileiros da primeira metade do século XX, como Di Cavalcanti,

⁶ “When the work of male artists is in question, there is no discussion of sexual difference, no quest for the work to embody the sexuality of its author, as it is 'masculinity' which is the norm against which an oppositional 'femininity' is constructed. The apparent sexual neutrality of art is revealed to be gender specific only when it is women's work that comes into question. (GARB, 1989, p.51)

⁷ “It is possible to see that the demand made of women that they display their 'difference' in their art was an impossible one. Women were asked, and asked themselves, to occupy the space of the fantasized Other. They were measured not only in terms of a difference from 'masculinity', conceived as normative, but also in terms of their difference from a fantasy of 'femininity', constructed in relation to 'masculinity'. The demand made of women's art was that it be adequate not only to current stylistic notions of good drawing, design, imaginative composition and so on, but also to a more particular test of adequacy, that it express an essential 'femininity'. An art which was seen not to fulfill each of these criteria could be regarded as both weak in terms of quality and mendacious in nature.” (GARB, 1989, p.48)

Yolanda Mohalyi e o próprio Lasar Segall que naquele momento também mudou os temas e certas características estéticas de suas pinturas (FARINHA, 2006, p. 24). Estamos falando dos mesmos anos em que Lucy chegou ao Brasil buscando novas interpelações artísticas, o que indica uma corrente de influências estabelecida entre os artistas modernistas de forma mais ampla, e não somente entre Lucy e Segall, apesar da centralidade que o artista possuía⁸. Naquele momento, o Expressionismo converteu-se de uma poética do eu individual para uma poética do ser social (FABRIS, 2002, p. 47).

Não seria justo, tampouco, ignorar que a obra de Lasar Segall muda ao adotar Lucy Citti Ferreira como retratada em tantas obras. Isso quer dizer que não se deve pensar a influência como uma via de mão única, mas como uma rede de referências compartilhadas e experimentação que não se manifesta somente no produto final de uma obra e sim na convivência entre agentes. Pode-se, ainda, pensar as semelhanças ostensivas entre obras como mera imitação de um artista, o que nos parece revelar, no fim das contas, um olhar pouco atento às particularidades de uma produção, que não é, de maneira alguma, autônoma em relação aos valores artísticos de sua época. E é muito possível que justamente nos autorretratos haja um caminho de entrada para pensarmos essa diferenciação. Como aponta Borzello, os autorretratos não são “reflexos inocentes do que os artistas vêem quando olham no espelho. Eles são parte de uma linguagem que os pintores usam para marcar uma posição, que parte do simples ‘isso é como eu pareço’ para a mais complicada ‘isso é no que eu acredito’ (BORZELLO, 2016, p.19, tradução nossa)⁹.

A seguir, iremos abordar dois autorretratos de Lucy Citti Ferreira: *Moça com sanfona* (1940) e *Pintora no ateliê* (1939). Analisaremos suas singularidades e as estratégias de autorrepresentação que materializam. Por meio dessas telas, também será possível dissertar sobre as questões pictóricas com as quais a obra de Lucy dialoga, como a vertente expressionista e suas heranças da Escola de Paris. Assim, espera-se poder examinar melhor os diálogos estabelecidos com Lasar Segall pelo viés, possivelmente mais enriquecedor, do compartilhamento como parceria na criação.

⁸ “Eles [os modernistas] o saúdam como artista engajado nas questões sociais, e outros percebem, na adesão de Segall a esses novos temas, a ‘volta’ ao passado expressionista” (CHIARELLI, 2012, p.135).

⁹ “Innocent reflections of what artists see when they look in the mirror. They are part of the language painters use to make a point, from the simple ‘this is what I look like’ to the more complicated ‘this is what I believe in’” (BORZELLO, 2016, p.19).

2. Moça com sanfona

A tela *Moça com sanfona*, (**Figura 1**) de Lucy Citti Ferreira, foi produzida um ano depois da pintura de Segall vista na fotografia de Hildegard analisada anteriormente. Sabe-se que a artista de fato possuía uma sanfona e a tocava, e são várias as obras produzidas por ela em que o instrumento aparece. O tema da música já se via em outras telas anteriores à sua vinda ao Brasil, como *Musicista espanhol*, de 1934.

Moça com sanfona pode ser considerada uma fusão de duas temáticas recorrentes: a sanfona (uma metonímia da música) e o autorretrato. Nesta tela, Lucy retrata-se com os cabelos soltos, jogados para trás, e a cabeça inclinada para a sua esquerda. Os olhos parecem estar direcionados aos botões do instrumento que segura apoiado em seu colo, tendo as pernas aparentemente cruzadas. Ela usa uma espécie de veste larga de mangas compridas. Atrás da figura, é possível entrever uma janela com uma cortina drapeada que parece mover-se ao vento.



Figura 1: Lucy Citti Ferreira. *Moça com sanfona*, 1940. Óleo sobre tela. Acervo MAC USP.

As pinceladas são curtas e aparentes, como é possível reparar nas mangas da roupa da moça. Com efeito, os contornos e as linhas estão presentes, delineando os dedos e o rosto,

criando relevo no instrumento musical e textura na cortina. A paleta de cores sé reduzida a tons terrosos, mais ainda vemos algumas cores em destaque: o roxo da sanfona, o laranja do vestido e o verde da cortina possuem pinceladas de cor mais viva, o que provoca uma sensação ambígua de profundidade e volume, que fazem lembrar as naturezas mortas de Cézanne¹⁰. Assim como em outra tela da artista pertencente ao acervo do MAC USP, *Femme et fenêtre* (produzida entre 1935-1947), o uso das cores e as diferentes intensidades se assemelham aos efeitos que usa em suas aquarelas, técnica também explorada por Lucy, em que os volumes são criados pelas variações de acúmulo de pigmentos.

Fernanda Pitta mostra como a cor é elemento constitutivo das obras da artista, “enquanto à linha cabe o papel de discernir as formas e fixá-las no espaço construído”. A pintora, ainda de acordo com Pitta, se interessa pelo caráter plástico da cor, “sua habilidade de conferir corpo e presença às coisas”, o que representa “um componente distintivo de sua pesquisa pictórica e que a acompanha em toda sua produção”. (PITTA, 2013, p. 22).

A proporção da figura no espaço da tela é outro aspecto a se considerar. Lucy costuma exagerar na proporção de suas mãos e cabeça. Nesse autorretrato, no entanto, as proporções dão a sensação de que todo seu corpo é grande, mesmo que as mãos e a cabeça sigam em destaque. O corpo é amorfo e parece enclausurado em um espaço reduzido, que, em nossa visão, fica limitado entre o corpo e as bordas da tela. A janela fechada ao fundo parece torna-lo ainda menor. É como se os braços da figura mal pudessem se esticar para extrair os sons da sanfona. A sensação de clausura, somada ao olhar distante e vazio, sem as pupilas, podem ser interpretados como uma impassibilidade angustiante.

Talvez seja importante ressaltar o aspecto de máscara que Lucy confere ao seu rosto nos autorretratos. Segall também se utilizou de figuras mascaradas, inclusive a partir do rosto de Lucy, e as pintava para se referir aos horrores do nazismo¹¹. Não sabemos se os autorretratos de Lucy também possuem esse viés, mas consideramos mais provável que façam referência a máscaras teatrais de olhos vazados, conferindo dramaticidade às cenas pela expressão mórbida

¹⁰ Esta rememoração não é vã. Fernanda Pitta, em seu texto *Lucy Citti Ferreira em questão*, para o catálogo da exposição retrospectiva de Lucy na Pinacoteca (2013), chama a atenção para como o interesse pela forma cubista, que interpreta o legado de Cézanne, certamente está na obra de Lucy, proveniente dos seus estudos na Escola de Paris, e estaria “contrabalançada pela gestualidade expressionista e pelo colorido expressivo e construtivo de Matisse” (PITTA, 2013, p. 21).

¹¹ O texto *Máscaras: Lasar Segall e sua reação à exposição Arte Degenerada* (2018) de Cláudia Valladão Mattos disserta sobre o tema, tratando mais especificamente do quadro *Máscaras* (1938). No mais, indicamos a dissertação de mestrado de Allan Lourenço “Máscaras: Matriz Alegórica na Obra de Lasar Segall” (2020), Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas, que expande a reflexão para diversas obras de Segall ao longo de sua trajetória.

e vazia. Para Fernanda Pitta, são nesses autorretratos que o viés expressionista de Lucy habita. No mais, é possível identificar um certo horror que há nessa maneira de retratar o próprio rosto, o que talvez seja ainda mais evidente em uma de suas telas pertencente ao MASP¹².

3. Pintora no ateliê

Lucy Citti Ferreira fez, como vimos, diversos autorretratos que comportam cenas cotidianas. Muitos deles mostram a pintora trabalhando em seu ateliê, ao lado do cavalete, com pincel, paleta e estopa. Na verdade, o seu próprio ateliê é um espaço recorrentemente representado, tanto nos autorretratos quanto nas naturezas-mortas, com composições que se utilizam de materiais de trabalho, às vezes junto de flores, xícaras e outros objetos cotidianos. É possível, inclusive, reconhecer características de naturezas-mortas nos autorretratos da artista pintando. No *Autorretrato* (1937) integrante do acervo do MASP, podemos ver, à esquerda da figura representada no centro, a mesma composição de uma natureza-morta que aparece em uma pinturadatada de 1940, pertencente ao MAC USP.

Por conta dessas aproximações entre os autorretratos e as naturezas-mortas, talvez não seja de todo ousado pensarmos nessas obras também como uma forma de autorrepresentação. Nesse caso, ambos os gêneros se associam a uma representação do espaço de trabalho artístico, em que os objetos também incluem uma identificação pessoal – “uma porção de si” como tema (SCHAPIRO, 1968, p. 140). Na tela *Pintora no ateliê*¹³(Figura 2), reconhecemos esse mesmo padrão, e voltamos a reconhecer a sanfona de Lucy, junto dos materiais de trabalho: estopa, garrafas, potes, pincéis, telas amontoadas em um canto. Mas o foco da tela é a figura no centro, que nos fita diretamente. É possível que esse olhar que nos interpela esteja originalmente direcionado a um espelho, em que a artista se viu inteira e pôde usar esse recurso para pintar o seu corpo todo. Ela usa um avental branco, largo e comprido e está de pés descalços. Atrás dela, vê-se uma parede e uma escada. O cavalete aparece de costas para o observador, o que provoca outros diálogos possíveis com o olhar da pintora.

¹² Lucy Citti Ferreira. *Autorretrato*, 1937. Acervo MASP. [Link para a imagem: <https://masp.org.br/acervo/obra/autorretrato-863>]

¹³ Lucy Citti Ferreira. *Pintora no ateliê*, 1939. Acervo Pinacoteca. [Uma reprodução da tela pode ser vista no vídeo produzido pelo educativo da Pinacoteca do Estado para a divulgação das obras presentes na exposição de longa duração *Pinacoteca: Acervo*: <https://culturaemcasa.com.br/video/pina-de-casa-lucy-citti-ferreira-pintora-no-atelie/>]



Figura 2: Lucy Citti Ferreira. Pintora no ateliê, 1939. Óleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação da artista, por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2018. Crédito fotográfico: Isabella Matheus

A pergunta que surge ao nos colocarmos diante da obra é: por que a artista decidiu pintar-se dessa forma? Este autorretrato difere, por exemplo, daqueles pintados por Tarsila do Amaral, que reforçam a beleza da figura e a elegância de sua maquiagem, vestes e jóias. Não podemos esquecer que, "mulheres artistas tiveram que pensar sobre a maneira como se representam. Produzir um autorretrato significava reconciliar o conflito entre o que a sociedade esperava das mulheres e do que esperava dos artistas." (BORZELLO, 2016, p.35, tradução nossa).

Não é o caso, como da tela analisada anteriormente, de fazer relações com o horror na representação que a artista faz de si. Sua aparência nesse caso, porém, destoa do que se espera de belas moças do começo do século XX (CRIPPA, 2003, p.124), principalmente em relação ao seu vestuário. O avental branco e os pés descalços podem ser considerados, na realidade, como um uniforme de trabalho, que permite mobilidade à artista enquanto pinta. A artista abdica de uma aparência agradável ao observador em prol da pintura, em um ato de entrega ao ofício. É possível compará-lo aos autorretratos das artistas francesas dos séculos XVIII e XIX abordados por Marie-Jo Bonnet no texto *Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique* (2002). Segundo a autora, o ato das artistas retratarem-se durante a realização de seus trabalhos é uma manifestação da vontade de se fazer reconhecer como

profissional. Em certo sentido, Lucy mobiliza em sua tela essas questões ao pôr em xeque a representação canônica do artista homem em seu ateliê.

No caso específico desta tela de Lucy, ver-se no espelho se transforma em uma espécie de exercício, de busca pelas maneiras de representar o próprio eu. Assim, a relação pintor homem/modelo mulher ganha novos contornos, já que a pintora é ao mesmo tempo quem retrata e é retratada. Isso nos faz retornar à questão posta no início deste artigo quando evocamos a crítica que teria supostamente justificado o motivo de Lucy estar fadada a ser vista como discípula de Lasar Segall por conta de sua preferência pelos autorretratos. A obra em questão ganha, nesse sentido, uma importância ainda maior de afirmação do próprio trabalho pelo meio do autorretrato. A artista manifesta que, acima de tudo, é uma pintora que exerce sua atividade no ateliê. Ou, como ela teria dito a Mário Barata, “O trabalho se faz na obra, a audácia da criação é a aceitação da dureza desse trabalho” (BARATA, 2013, p.117).

4. (In)conclusões:

A trajetória de Lucy Citti Ferreira pode ser relacionada ao conceito de “fringe modernists”, cunhado por Gill Perry, em que artistas mulheres da primeira metade do século XX assumem, no sistema artístico, posições periféricas em relação aos seus colegas homens.

A obra de várias dessas mulheres artistas sugere que havia um espaço *modernista às franjas* em que as mulheres poderiam se posicionar, e se fossem astutas o suficiente, em que poderiam conquistar certas formas limitadas de sucesso e reconhecimento artístico. (PERRY, 1995, p.12, tradução nossa)¹⁴.

Essa posição “de franja” na qual situam-se as artistas modernistas está conectada com o discurso hegemônico sobre o modernismo, que se revela seletivo e enaltecido de artistas homens como os “gênios” que teriam heroicamente concebido as vanguardas (POLLOCK, 2011, p. 54). No caso brasileiro, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral tornaram-se foco de estudos mais aprofundados somente a partir de 1980, apesar do protagonismo que tiveram no início do século XX. Pode-se dizer que as duas artistas passaram despercebidas na fase mais importante de suas produções se comparadas aos colegas homens de quem foram contemporâneas, como Di Cavalcanti, Portinari e o próprio Lasar Segall (AMARAL, 1993). Esse fator nos revela que, apesar da posição de destaque que essas mulheres artistas possuem hoje no discurso hegemônico do

¹⁴ The work of many of these women artists suggests that there was a *fringe modernist* space in which women could position themselves, and if they were sufficiently astute, in which they could achieve certain limited forms of success and artistic recognition (PERRY, 1995, p.12).

modernismo brasileiro, elas foram, em seu tempo, postas aquém das figuras masculinas, inclusive pelas instituições museológicas. E mesmo a centralidade que possuem atualmente não deixa de revelar posições generificadas das narrativas da história da arte, geralmente protagonizadas por figuras masculinas. Anita é vista como a mártir do movimento modernista (SIMIONI, 2017), que teria sido “apedrejada” pela crítica de Monteiro Lobato depois de sua exposição individual em 1917, enquanto Tarsila é associada à figura da musa (SIMIONI, 2019). Para citar outros exemplos de mulheres situadas “às franjas”, lembramos de Noêmia Mourão como esposa de Di Cavalcanti, Regina Gomide Graz como esposa e ajudante de John Graz e Lucy Citti Ferreira como modelo e discípula de Lasar Segall, objeto desse artigo.

Especialistas nos estudos de arte e gênero vêm questionando tais posições generificadas e o modo como foram construídas, buscando repensar, principalmente, as noções de cânone e de genialidade dos artistas. Um dos aspectos fundamentais ao repensar tais questões está em considerar as dimensões coletivas da criação das obras de arte e as dimensões sociais e históricas que carregam. Algo que parece ir na contramão das exigências de singularidade e autonomia dos artistas dentro de um “regime vocacional” (HEINICH, 2005). Regime esse que acaba, muitas vezes, resultando em assimetrias – no caso das duplas de artistas, que aqui nos interessa, um dos artistas assume o papel de criador singular e o outro fica à sua sombra, como discípulo que imita e incorpora influências do primeiro (CHADWICK; COURTIVRON, 1995, p.10). Como bem nota Monica Pimenta Velloso ao tratar das criações compartilhadas entre Noêmia Mourão e Di Cavalcanti:

Cabe observar que o tema da influência artística assume contornos específicos quando associado à questão do gênero. Na relação entre um casal de artistas, o diálogo e a troca de experiências podem ceder lugar ao imaginário da imitação. De acordo com essa lógica, o estilo, a técnica e a imaginação artística (normalmente atributo feminino) remetem à matriz masculina da criação. A arte de Noêmia converte-se na versão feminina de Di Cavalcanti; a obra de Marie Laurencin é o espelho sobre o qual se projeta Apollinaire “*C'est moi en femme*”. (VELLOSO, p. 102)

No caso de Lucy Citti Ferreira e Lasar Segall, tem-se uma artista praticamente ausente da história da arte brasileira no que se refere às suas próprias atividades criativas. Mas, ao mesmo tempo, ela tem o seu rosto em destaque e perfeitamente reconhecível nas obras de seu colega, que ocupa posição central nessa mesma história. A artista ocupa, assim, uma posição ambivalente, de estar dentro e fora. Observar a obra de Lucy, segundo seus próprios pressupostos, levando em conta a dimensão coletiva da criação artística, como este breve exercício procurou fazer, pode contribuir para refletirmos sobre questões fundamentais do

modernismo brasileiro. Ainda são passos pequenos de uma longa caminhada que muito pode enriquecer os debates, tanto na pesquisa em história da arte quanto nas investigações acerca das instituições museológicas.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. **Brasil: A mulher nas Artes**. In: HERKENHOFF, Paulo. “Ultramodern: The art of contemporary Brazil”. Washington DC: The National Museum of Women in the Arts, 1993 [Catálogo de exposição].
- AQUINO, Flávio de. **Exposição de Pintura Paulista**. Diário de notícias. Rio de Janeiro, 19 de junho de 1949 [Artigo de periódico]
- ARAÚJO, Marcelo Mattos. **Lucy Citti Ferreira - memórias afetivas**. In: MESQUITA, Ivo (org). Lucy Citti Ferreira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013 [Catálogo de exposição].
- BARATA, Mário. **Na expressividade das aquarelas de Lucy....** In: MESQUITA, Ivo (org). Lucy Citti Ferreira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013 [Catálogo de exposição].
- BARROS, Regina Teixeira de. **O legado de Lucy Citti Ferreira**. In: MESQUITA, Ivo (org). Lucy Citti Ferreira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013 [Catálogo de exposição].
- BONNET, Marie-Jo. **Femmes Peintres à Leur Travail: l’autoportrait comme manifeste politique (XVIII-XIX siècle)**, Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine. 2002.
- BORZELLO, Frances. **Seeing Ourselves: Women’s self-portraits**. New York: Thames & Hudson, 2016.
- CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de. **Amor & Arte: Duplas amorosas e criatividade artística**. Tradução de Ana Luísa Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que veio depois: arte no Brasil – primeira metade do século XX**. São Paulo: Alameda, 2012.
- COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.
- CRIPPA, Giulia. O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, 11(1): 336, jan-jun/2003.
- ESTEVES, Rosa. **Cronologia**. In: MESQUITA, Ivo (org). Lucy Citti Ferreira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013 [Catálogo de exposição].
- FABRIS, Annateresa: Figuras do Moderno (Possível). In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950**. São Paulo: FAAP; Cosac & Naify Edições, 2002.
- FARINHA, Ana Maria Antunes: **Coleção Yolanda Mohalyi: O Moderno e o Contemporâneo no Acervo do MAC-USP**. (Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte) - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GARB, Tamar. L’Art Féminin: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France. **Art History**, London, vol. 12, n. 1, mar 1989.

HEINICH, Nathalie. **L'élite artiste**: Excellence et singularité en régime démocratique. Paris: Gallimard, 2005.

MATTOS, Cláudia Valladão de. **Máscaras: Lasar Segall e sua reação à exposição Arte Degenerada**. In: COSTA, Helouise; RINCON, Daniel. (Org.). Arte degenerada - 80 anos : repercussões no Brasil. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018.

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

PERRY, Gill. **Women Artists and the Parisian Avant-Garde: 1900 to the late 1920s**. Manchester University Press, 1995.

PITTA, Fernanda. **Lucy Citti Ferreira em questão**. In: MESQUITA, Ivo (org). Lucy Citti Ferreira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013 [Catálogo de exposição].

POLLOCK, Griselda. Modernidade e espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011.

SCHAPIRO, Meyer. The Still Life as a Personal Object—A Note on Heidegger and van Gogh In: **The Reach of Mind**. Berlin: Heidelberg, 1968.

SIMIONI, Ana Paula. Modernas em museus: uma consagração tardia. In: **História das mulheres, histórias feministas. Vol. 2 Antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

_____. Anita Malfatti: do centro às margens... Uma revisão necessária. In: **Revista Moderno Extra**, São Paulo, v. 9, n. 6, p. 11-24, 2017.

VELLOSO, Monica Pimenta. As flores violentas da criação; Noêmia Mourão e Emiliano Di Cavalcanti. In: **Criações compartilhadas: Artes, Literatura e Ciências Sociais**. Organização: Ana Paula Cavalcanti Simioni, Cláudia de Oliveira, Joelle Rouchou e Monica Pimenta Velloso. 1ª edição. Rio de Janeiro: Mauad X Faperj, 2014.