

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

BRUNO DE JESUS HARTMAN

**ENTRE AS OBRAS DE LUCY CITTI: A DEFESA DE UMA
PERSONALIDADE MODERNA**

BAURU

2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

BRUNO DE JESUS HARTMAN

**ENTRE AS OBRAS DE LUCY CITTI: A DEFESA DE
UMA PERSONALIDADE MODERNA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de Artes Visuais – Bacharelado,
Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação da UNESP/Campus Bauru,
como requisito parcial para conclusão da
graduação, sob orientação da Prof^a Dr^a
Regilene A. Sarzi Ribeiro.

**BAURU
2025**

H333e	Hartman, Bruno de Jesus Entre as obras de Lucy Citti : A defesa de uma personalidade moderna / Bruno de Jesus Hartman. -- Bauru, 2025 54 p. : fotos Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru Orientadora: Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro 1. Arte Moderna. 2. Biografia. 3. Gênero. 4. Análise pictórica. 5. Curadoria. I. Título.
-------	--

BRUNO DE JESUS HARTMAN

**ENTRE OBRAS DE LUCY CITTI: A DEFESA DE UMA
PERSONALIDADE MODERNA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais – Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Prof^a Dr^a Regilene A. Sarzi Ribeiro.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dra. Regilene A. Sarzi Ribeiro
FAAC/UNESP Bauru – Orientadora

Prof^a. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte
FAAC/UNESP Bauru – Membro da Banca

Prof^a. Dra. Eliane Patrícia Grandini Serrano
FAAC/UNESP Bauru – Membro da Banca

*“Há um gosto de vitória e encanto na condição de ser simples.
Não precisa muito para ser muito.”*

– Lina Bo Bardi

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeira e imensamente, à minha mãe, que sempre soube o que estava fazendo me dando seu apoio, incentivo e confiança. Agradeço à professora e orientadora Regilene Sarzi pelas trocas que começaram desde antes desse projeto ganhar raízes, me apontou metodologias e me mostrou que a face acadêmica sempre pode ser humanizada com nossas ideias. À professora Joedy Luciana, que me incentivou a buscar mais e não deixar essa ideia ir para a gaveta. Ao Vitor, que sempre leu em primeira mão cada esboço e à Cássia que nunca deixou de ir às minhas conquistas. À Andreia por apreciar as exposições e sempre ter lugar em sua parede para um cartaz novo de Lucy e à Alana que, de uma forma ou de outra, estava sempre correndo ao meu lado.

Agradeço, em especial, à Casa Museu Ema Klabin, que acolheu, abriu espaço e fomentou intelectualmente esse trabalho e a Pinacoteca Municipal de Bauru ao lado do Fórum das Artes de Botucatu, que confiaram seus acervos a minha curadoria.

RESUMO

As obras de Lucy Citti que configuram novos acervos por museus do interior paulista são o principal suporte para propor uma retomada biográfica da artista que teve parte de sua valorosa produção plástica inviabilizada sobre a manta da perpetuação da sua imagem como modelo, consequência da dupla representação que acometia o pensamento moderno para atribuir valores mínimos ao trabalho de uma mulher pintora. A reconstrução de uma fatídica trajetória acerca da biografia de Lucy a apresenta devidamente como protagonista através da ênfase no peso da contribuição que a artista mantém para a história da arte brasileira, sobretudo no período do Modernismo, com suas migrações de linguagens e fases, garantindo uma sólida ponte entre o Brasil e as expressões emergentes na França. Essa retomada ganha ainda mais força quando comunica os novos conjuntos de obras dentro de dois projetos curatoriais acessíveis e recombinaos.

PALAVRAS-CHAVE: Arte moderna, Biografia, Gênero, Análise, Exposições.

ABSTRACT

Lucy Citti's works of art, which make up new collections in museums in the interior of São Paulo, are the main support for proposing a biographical recovery of the artist who had part of her valuable plastic production made impossible by the perpetuation of her image as a model, a consequence of the double representation that affected modern thinking in order to attribute minimal values to the work of a woman painter. The reconstruction of a fateful trajectory about Lucy's biography duly presents her as a protagonist by emphasizing the weight of the artist's contribution to the history of Brazilian art, especially in the Modernism period, with its migrations of languages and phases, guaranteeing a solid bridge between Brazil and the emerging expressions in France. This revival gains even more strength when it communicates the new sets of works within two accessible and recombined curatorial projects.

KEYWORDS: Modern art, Biography, Gender, Analysis, Exhibitions.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: “Musicista Espanhol”, Lucy Citti Ferreira, c. 1934, óleo sobre tela. Fonte: Fotografia do catálogo Lucy Citti Ferreira, 2013. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo..... p. 17*
- Figura 2: Fotografia de Maurício Segall, Lucy Citti, Lasar Segall, Jenny Klabin e Oscar Segall, 1940. Fonte: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-recomenda/museu-lasar-segall-comemora-50-anos/>. p. 20*
- Figura 3: “Lucy desenhando”, Lucy Citti Ferreira, 1935-1947, grafite sobre papel. Fonte: Acervo do Fórum das Artes de Botucatu. p. 21*
- Figura 4: “Jovem de cabelos compridos”, Lasar Segall, 1942, óleo sobre tela. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82193-jovem-de-cabelos-compridos>. p. 22*
- Figura 5: “Menina com gato”, Lucy Citti Ferreira, 1943, óleo sobre tela. Fonte: Fotografia reproduzida de: Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios - Evento online - 2021. p. 26*
- Figura 6: “Natureza Morta”, Lucy Citti Ferreira, 1940, óleo sobre tela. Fonte: Fotografia do catálogo Lucy Citti Ferreira, 2013. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 27*
- Figura 7: “Autorretrato com sanfona”, Lucy Citti Ferreira, 1935-1947, tinta sobre papel. Fonte: Fotografia do autor. Acervo Pinacoteca Municipal de Bauru... p. 28*
- Figura 8: “Figura feminina com a mão no rosto”, Lucy Citti Ferreira, 1935-1947, grafite sobre papel. Fonte: Fotografia do autor. Acervo Pinacoteca Municipal de Bauru. p. 32*
- Figura 9: “Grupo”, Lucy Citti Ferreira, 1935-1947, grafite sobre papel. Fonte: Fotografia cedida pelo Fórum das Artes de Botucatu. p. 33*

Figura 10: "Menina entre árvores", Lucy Citti Ferreira, 1935-1947, óleo sobre tela. Fonte: Fotografia do autor. Acervo Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (MACS) p. 35

Figura 11: Recorte de jornal intitulado Lucy Citti Ferreira em Paris. Fonte: Fotografia do autor. Fundo de Arquivos da Biblioteca Jenny Klabin. p. 36

Figura 12: "Paisagem", Lucy Citti Ferreira, 1960-1977, aquarela sobre papel. Fonte: Fotografia cedida pela Pinacoteca Municipal de Bauru. p. 38

Figura 13: "Paisagem ao vento", Lucy Citti Ferreira, 1978-1986, aquarela sobre papel. Fonte: Fotografia cedida pela Pinacoteca Municipal de Bauru. p. 38

Figura 14: Peça de divulgação da exposição, 2024. Fonte: Imagem produzida pelo autor. p. 42

Figura 15: Registro de mediação pela exposição "Mais que um recorte", 2024. Fonte: Fotografia cedida pela Pinacoteca Municipal de Bauru. p. 43

Figura 16: Peça de divulgação da segunda exposição, 2025. Fonte: Imagem produzida pelo autor. p. 46

Figura 17: Esquema de vitrine da exposição, 2025. Fonte: Material Produzido pelo autor. p. 47

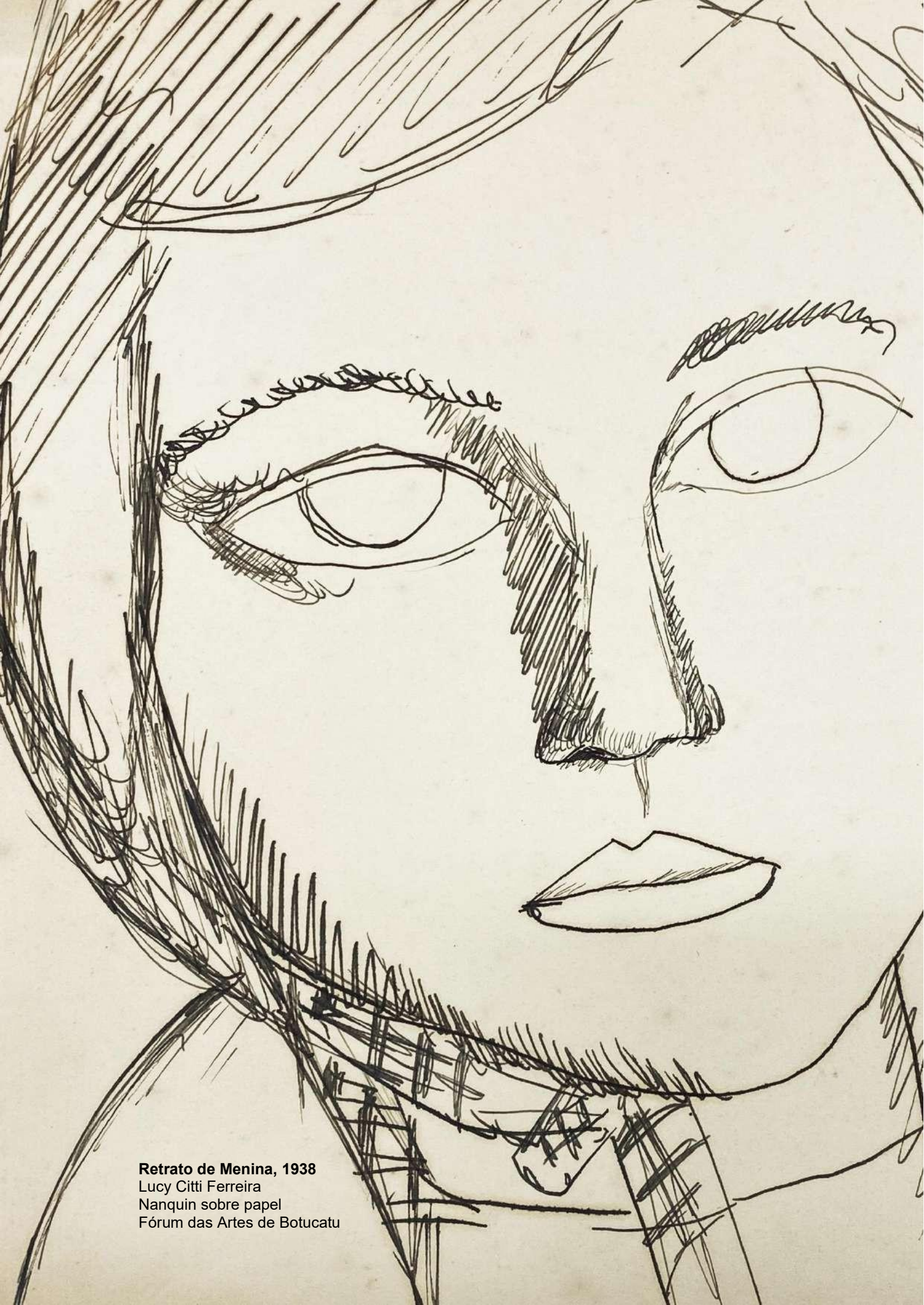
Figura 18: Exposição "Brasil! Brasil! O nascimento do modernismo", 2025. Fonte: Fotografia do autor. p. 48

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Relação de doação pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Consulta realizada diretamente com o Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado por e-mail. p. 40

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. LUCY REGRESSA À PÁTRIA	16
2.1. Uma produção que encontra o Modernismo Paulista.....	16
2.2. A crítica de arte sobre o trabalho da artista	23
3. O LEGADO PÚBLICO DE LUCY CITTI.....	31
3.1. Estudo das linguagens e fases pictóricas	31
3.2. A abordagem curatorial das instituições	39
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52



Retrato de Menina, 1938
Lucy Citti Ferreira
Nanquin sobre papel
Fórum das Artes de Botucatu

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é a organização de uma pesquisa curatorial desenvolvida a Pinacoteca Municipal de Bauru em paralelo a muitos componentes ricos de suporte e fundamento dentro da graduação em Artes Visuais e intenciona destacar as relações que se dão entre o circuito artístico paulista da capital ao interior, fazendo com que esse trabalho articule a importância da difusão de acervos menores e pontue a relevância de seus artistas.

O interesse sobre a vida e obra de Lucy Citti Ferreira (1911-2008) corresponde a muitas das atividades de estágio e voluntariados que desenvolvi durante a graduação, como o extenso período na Casa Museu Ema Klabin, em São Paulo, tendo contato com o “Retrato de Lucy”, de Segall e na Pinacoteca Municipal de Bauru, quando descobri um rico lote de obras legadas a instituição.

Pesquisar uma temática acerca do modernismo paulista surge como uma possibilidade de desenvolver o maior período de produção de Lucy. Além disso, esse contato se estabelece com a minha participação em um coletivo de pesquisadores incentivados pela linha de Estudos e Pesquisas Culturais do PROAC (Programa de Ação Cultural de São Paulo), cuja iniciativa se propôs a pesquisar, discutir e questionar a identidade brasileira forjada na modernidade por pessoas pertencentes a uma certa elite artístico-intelectual paulistana, pensando outras formas mais factíveis e palpáveis de nossas reais identidades, baseando-se na realidade cultural da maior parte do povo brasileiro. Com esse suporte, rapidamente pude perceber a personalidade de Lucy Citti Ferreira como um potencial para explorar o modernismo pela perspectiva de artistas margeados pelo movimento, pouco referenciados pela historiografia da arte.

Nesse sentido, ao me debruçar sobre o superficial material bibliográfico da pintora, bem como observar a relação entre as biografias escritas, os projetos curatoriais produzidos e a integração das obras aos novos acervos, esclareceu-se que a vida e obra de Lucy estariam, devido à escassez de material, legadas a instituições que poderiam perpetuar sua invisibilização na história da arte moderna brasileira.

Este é um dado que justifica também a ausência de artistas mulheres na academia desde o século XIX, visto que “no Brasil, até 1892, as senhoritas e senhoras não podiam entrar na academia para estudar artes, provando que todo

esse contexto refletiu na participação e na documentação de mulheres na história da arte” (SIMIONE, 2008).

Embora Lucy estivesse em um contexto mais favorável quando regressa ao Brasil, mesmo apesar de sua intensa atividade, destaca Lima (2021), sua produção logo seria eclipsada pela notoriedade de Lasar Segall e ainda que dispusesse 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 (LIMA, 2021).

A partir dessa breve contextualização observamos que esse processo de dissimular a produção e personalidade da pintora exhibe camadas e que também reflete um projeto colonial em desconstrução visto a potência do trabalho e a resistência que sua pesquisa pictórica alcança. Essa legitimação é pautada com dados concretos da época como na “escolha de sua obra para lembrar ao leitor brasileiro do feito dos artistas que tensiona o lugar à margem delegado a Lucy, sem protagonismo e autonomia” (SIMIONI, 2021) e lembra o leitor da originalidade e relevância da artista que se mostrou, para a época, “capaz de realizar obras interessantes ao público que, naquela exposição, foram incorporadas a acervos públicos”.

No Modernismo brasileiro, mais especificamente na cena paulista, o auge do movimento e a ocasião entre guerras que trouxe artistas de diferentes nacionalidades para o Brasil escreveu a história da identidade brasileira por meio de artistas e intelectuais homens e, sob um panorama geral, formados na Europa. Dessa forma, partir do conjunto de obras de Lucy Citti, artista brasileira que, embora tenha tido formação no exterior, teve seu auge de produção no país e abordou temáticas sensíveis e de interesse/representação nacional, não a coloca distante da narrativa do Modernismo promovido por outros artistas, porém trará a perspectiva de uma pintora que sofreu do *projeto* de invisibilização das construções sociais mesmo tendo valores pictóricos de importante contribuição nacional.

Sendo assim, o objetivo geral dessa pesquisa compreende produzir um material com ênfase no protagonismo da produção de Lucy Citti Ferreira e organizar suas fases e linguagens abordadas através de um fundamento histórico e sociológico do contexto em que a artista se inseriu ao regressar ao

Brasil e traçar uma linha relacional entre as temáticas e suportes para apresentar na reconstrução de uma biografia os verdadeiros interesses e domínios pictóricos e a autêntica composição do estudo da autora a partir de referências pessoais e da extração dos elementos da natureza.

Para a construção dessa pesquisa que classifica-se como qualitativa, segui a metodologia de uma rotina de pesquisas que envolveu visitas em acervos que possuem trabalhos da pintora, seja do envio dos lotes pela Pinacoteca do Estado ou por doações anteriores por parte da artista, bem como os que possuem alguma documentação ou arquivo pessoal, no intuito de mapear estas instituições para trabalhar, a princípio, uma análise acerca das temáticas abordadas e principais materiais trabalhados.

Essa seleção se estendeu também a pesquisas em acervos bibliográficos, muitos dos quais há pequenos catálogos de exposições ou revistas acadêmicas que trazem referência ou citação à artista, material que serviu tanto para o desenvolvimento da pesquisa teórica quanto para a prática escrita, na organização do mapeamento dos acervos prestigiados. Nesses espaços, selecionei periódicos, artigos (excertos jornalísticos e acadêmicos), catálogos e correspondências pessoais que contribuam para a construção da biografia e estudo acerca do trabalho artístico de Lucy.

A pesquisa também elencou todo o material que encontrava-se disponível de maneira online e desenvolveu um repertório para observar a dinâmica de acesso e difusão destes pelos acervos que detêm obras da artista e, ademais, observar essa dinâmica frente às demais autorias ou obras.

A fundamentação base para esse projeto iniciou-se com os estudos de Ana Paula Simioni (2008) sobre a participação das mulheres na academia que traça uma linha de pensamento sobre as instituições de ensino de arte pré-modernas e modernas que apresentam ideais de formação dos artistas enquanto outras estão ligadas à consagração por atividade e impulso da imprensa e do mercado e a publicação *Mulheres Modernistas* (2022), sendo este um conjunto mais focado na abordagem desta pesquisa; o artigo *Relações de gênero nos autorretratos de Lucy Citti Ferreira* de Sophia Faustino e Helouise Costa (2021), material que norteou fontes e uma sólida perspectiva sobre o poder do gênero pictórico “retrato” para as construções sociais do

período e o aporte da autora Marta Batista (2014) com um amplo panorama sobre a presença e regresso de artistas brasileiros nas escolas do circuito de Belas Artes, no artigo *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*.

A cronologia e reconstrução da biografia se desenvolverá no campo teórico por meio da reunião de materiais físicos – que pertencem, em sua maioria, a Biblioteca Jenny Klabin –, sendo artigos de jornais e revistas identificados com textos de críticos de arte como Rubem Braga (1935), Luis Martins (1940) e Geraldo Ferraz (1935), dos quais a maioria dos artigos acompanharam a produção e vida da pintora, suas participações em exposições e suas aparições ao lado de outros artistas.

Dessa maneira, esse estudo está organizado e apresentado da seguinte forma: o primeiro capítulo se dedica a remontar a biografia e, de maneira geral, destacar o auge da produção da artista até o infeliz trabalho da crítica e o momento em que ela volta à Paris, pontuando cronologicamente sua fase de trabalho individual e na companhia de Segall; a relação de Lucy com as séries de retratos pintados pelo artista; suas atuações em exposições coletivas e sua transição entre fases pictóricas.

Por fim, o segundo capítulo aborda o estudo de maneira mais específica, partindo do conjunto de trabalhos que Lucy lega ao estado de São Paulo e o desenvolvimento desse processo. Nesse capítulo justifica-se a importância e denuncia-se a ausência de material complementar para acompanhar os lotes distribuídos, sustentando um estudo aprofundado acerca das variadas linguagens e obras do acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru. Cabe também a conclusão refletir a abordagem curatorial das instituições que integraram obras da artista de forma que empreguem uma narrativa autêntica e sob a perspectiva correta da história da arte.



Autorretrato II, 1935-47

Lucy Citti Ferreira

Grafite sobre papel

Pinacoteca Municipal de Bauru

2. LUCY REGRESSA À PÁTRIA

2.1. Uma produção que encontra o modernismo Paulista

Filha de imigrantes italianos estabelecidos no Brasil, Dora Lucy Citti Ferreira nasceu em São Paulo no ano de 1911, onde vive por apenas seis meses de idade antes da família regressar à Itália para residir em Gênova, cidade em que Lucy esteve até o fim de sua adolescência. Em 1930, poucos anos após se mudar para o Havre, uma comuna na França, Lucy Citti inicia sua primeira formação em Desenho de Modelos Clássicos no circuito da Escola Regional de Belas Artes do Havre, ocasião em que amplia seu contato com as noções de pintura sob a orientação e prática de professores e pintores prestigiados. Já familiarizada em pintar pequenas composições, Lucy passa a apresentar grande compreensão em valores pictóricos e ainda na universidade inicia um vasto estudo de óleos que prematuramente passa a integrar exposições coletivas na academia, onde obtém, naqueles anos, os primeiros prêmios da universidade por reconhecimento de sua pintura.

Em um recorte do jornal *Le Petit Havre* da cidade em que estudava, descrevem a presença de seu talento e trabalho como uma luz na vida contemporânea do Havre, sublinhando que “[...] não há dúvida de que um dia ela nos dará telas que, na massa, impõem um nome!” (1931).

No ano seguinte, animada pela mãe, a artista transfere-se para a capital, Paris, integrando a Escola Nacional de Belas Artes por dois anos, onde inicia seu aperfeiçoamento em pintura e agora escultura, linguagens que passaram a interessar Lucy por incentivo do pintor e diretor da academia do Havre, André Chapuy, que escreve em carta:

Lucy partiu para Paris a meu conselho justificado por seus mais raros dons pictóricos. Verdadeiramente dotada, esta jovem tem direito a todo o incentivo necessário para o desenvolvimento do seu talento. (CHAPUY, 1932, não paginado).

Em plena Paris, Lucy Citti se atira ao trabalho de pintar. Imbuída da prática, da coragem e do estudo, para ela a pintura existe como meio de se manter em “contato com o mundo”, em um impulso de quem ora transitava entre a academia e tinha como quintal o Museu do Louvre ora aprendia com disciplina a desenhar diante de um

motivo. Os registros biográficos desse período relatam que Lucy refazia os trabalhos e propostas à distância, dessa vez permitindo emergir apenas o que considerava essencial e particular: sua percepção, sua paleta que se tornava cada vez mais pessoal e sua segurança em compor. Assim, nesse período de formação, data-se que Lucy Citti teria esboçado e finalizado aproximadamente 150 obras com valores notáveis o suficiente para serem reconhecidos ainda durante a academia.

Acredita-se que durante esse período, entre 1932 e 1933, a artista se interessou pelas paisagens do sul da França, mesmo sem ter conhecido a região nessa ocasião, pois garantiu que em seu retorno – anos depois – fosse prontamente registrar as costumeiras cenas de Ardeche em aquarela.

No Brasil, após os primeiros anos do auge do modernismo, somamos ao movimento o regresso de pintores para o país após suas temporadas de estudo em renomadas universidades do eixo europeu junto a uma onda migratória e nota-se também uma discreta inserção de artistas do interior paulista no centro, onde muitos se popularizam diante de ateliês e de residências artísticas promovidas pelos braços fomentadores. É nesse cenário que, em 1935, Lucy Citti regressa ao Brasil acompanhada de sua mãe e irmão, iniciando uma nova fase de sua produção, dessa vez no país em que nasceu, mas pouco pôde conhecer. A pintora traz para o Brasil uma pequena amostra de seus trabalhos, sendo mais conhecida a peça *Musicista espanhol* (figura 1), que entrega a relação de afinidade da artista com a música.

Figura 1 - Musicista Espanhol, c. 1934, óleo sobre tela. Lucy Citti Ferreira.



Fonte: Fotografia de catálogo. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

A busca por fôlego em continuar pintando a concentrou em organizar seu primeiro ateliê onde passava a morar, no bairro de Higienópolis, em São Paulo, momento em que naturalmente teve seu nome circulando entre intelectuais devido sua participação em uma exposição de arte francesa.

Assim, por esse intermédio, Lucy é visitada por curiosos críticos e jornalistas de colunas de arte no mesmo ano em que chega a São Paulo, personalidades que estavam sempre atentos às mutações que sofria o cenário artístico, por vezes servindo de olheiros dos artistas e do que produziam. O primeiro a anunciar a chegada de Lucy foi o cronista Rubem Braga, cujo encontro fora articulado por Geraldo Ferraz, apresentação que resultou em um artigo celebrando o aparecimento de uma pintora brasileira tão intrigante e que nunca se havia ouvido falar, mas não passaria despercebida por Braga, que embora não fosse um crítico profissional, era uma das figuras mais avisadas "em questões de artes plásticas" (1936). Na crônica do jornal *Marcha* foi publicado:

Escrevo estas linhas para dizer que está em São Paulo uma artista de muita força [...]. Ela é novata e nos apresenta volumes fortes... vi uma mulher que agarrava um menino no colo, vi um negro cansado de trabalhar, 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 (BRAGA, 1935, não paginado).

Contudo, embora de gentis palavras, o cronista ainda apela por um padrão preconceituoso nas primeiras linhas desse texto, ao complementar sua própria afirmação com "É raro, muito força em mulher". Lucy é descrita como uma personalidade "modesta e retraída" que se instala em um pequeno ateliê com o único estímulo de criar e desperta o interesse da mídia em conhecer uma personalidade brasileira formada nos moldes das artes plásticas europeias. Com o destaque do artigo, facilmente a pintora estabelece contato com Mário de Andrade, o então diretor do departamento de cultura da prefeitura de São Paulo, para entender o eferescente cenário artístico em que se encontrava, resultando em uma duradoura admiração à artista por parte dele, que levou Lucy a tatear o circuito de arte paulista ao demonstrar o equilíbrio e os requintes que suas pinturas atingiam, chamando atenção do já consagrado pintor Lasar Segall, que a visita meses depois, motivado pela semelhança

de suas paletas, semelhanças que se devem ao fato de ambos terem passado por uma formação no circuito vanguardista europeu.

Acompanhado por Geraldo Ferraz, que já se interessava por procurar minudências da vida de Lucy na França, Lasar Segall conhece o novo ateliê da pintora, dando início a uma relação de admiração mútua. No mesmo ano, Lucy passa a frequentar as aulas da Escola de Arte Lasar Segall por um curto período, momento em que se percebe uma colaboração de temáticas e estudo de paletas entre os artistas, passando naturalmente a frequentar um espaço mais pessoal na vida do colega, criando laços com sua família e podendo trabalhar no seu ateliê, de acesso mais reservado. A Escola, que aparece em poucos registros de busca, funcionava ao lado da residência de Segall desde 1933. Segundo seu filho, Maurício Segall, no final dessa década, embora o artista lituano fosse muito solicitado por jovens artistas, que buscavam aprender com sua experiência, “aluna mesmo, só Lucy”, que também pode significar o período em que o espaço deixou de funcionar.

Lucy Citti e outra importante pintora desse período, Yolanda Mohalyi, destacaram-se na escola do pintor lituano por pintarem composições do que se tinha como esboço do expressionismo no país. A partir da mudança que sofre não apenas a pintura de Lucy, mas seu desenho em grafite, afirmo que seu regresso ao Brasil, bem como a servida inspiração de estar tão próxima das admiradas pinturas do artista lituano, que carregava em sua temática o fardo do representar entre guerras, a fizeram se interessar pelos cenários que encontraria em um país que buscava entender sua identidade na arte, da mesma forma que Segall havia feito ao imigrar para o Brasil. No ateliê, pintavam juntos e trabalhavam na documentação pessoal de Segall, onde Lucy também chegou a dar aulas de francês para seu filho, Maurício, além de realizar também algumas funções práticas do espaço, como é possível ilustrar em um trecho de uma carta de Lucy, em tradução livre:

Então, Senhor Segall, se não for muito difícil, gostaria de saber quantas garrafas de óleo de linhaça branqueado (safran) devo comprar, a 4.500 [réis] cada uma – há uma loja perto do correio que vende. Além disso, o encanador veio para tratar do banheiro do ateliê – é preciso substituir a válvula de descarga e isso custará 90.000 [réis] – naturalmente, eu ficarei aqui no ateliê para lhes dar a ordem de fazer esse conserto (FERREIRA, 1938, p. 1-2, tradução do francês)

Ademais essa relação também é marcada pela aproximação com a família de Segall e amizade que tinha com Jenny Klabin, esposa do pintor, que firma uma relação familiar que perdura por muito tempo após a volta de Lucy à Paris no final da década de 1940, mesmo que entre muitas cartas e poucas visitas.

Figura 2 - Fotografia de Maurício Segall, Lucy Citti, Lasar Segall, Jenny Klabin e Oscar Segall - 1940.



Fonte: Acervo do Museu Lasar Segall.

Vemos também as aproximações que Lucy estabeleceu com amigos e conhecidos de Segall, ilustradas em carta enviada por Murilo Miranda ao pintor, em que agradece em uma breve nota um presente enviado por Lucy: “Não se esqueça de agradecer a Lucy: diz a ela que eu a adoro a aquarela e que adoro ela também” (MIRANDA, 1944, não paginado). No primeiro contato com a artista, Segall rascunha e publica na Revista de Bellas Artes do Rio de Janeiro sobre a pintora que conhecera:

Ela vive e trabalha em São Paulo. Seus quadros encerram um sentimento profundo para com a miséria humana e uma compreensão intuitiva da composição. Muitas vezes ela consegue unir estes dois elementos num conjunto; é quando o motivo com a maior naturalidade se enquadra na composição, não deixando, contudo, de exprimir a ideia (SEGALL, 1936, página 1).

Dentre as primeiras exposições coletivas que Lucy integra, destaca-se o I Salão de Maio, em 1937 em que expôs ao lado de Tarsila do Amaral, Victor Brecheret

e do próprio Lasar Segall, cuja curadoria buscou apenas artistas nacionais e contou com uma ampla cobertura da mídia dirigida por Geraldo Ferraz. Na edição seguinte do Salão, em 1938, a mostra também contou com a participação de pinturas de Lucy. Em razão de uma produção constante e de abordagens amplas das cenas de um cotidiano em trânsito, a longa temporada na capital permite que Lucy Citti perpassasse por temáticas volumosas, entre a cena de guerra que acompanhava de longe, a maternidade, os diversos grupos na sociedade e a autorrepresentação, tendo como ênfase a figura feminina nesses meios.

A partir do desenho autorretrato “Lucy desenhando” (figura 3), pertencente ao acervo municipal de Botucatu, tateamos um lado da produção dela pouco explorado em exposições da época, mas que a acompanha mesmo antes da consolidação em pintura; o trabalho gráfico de Lucy demonstra diferentes formatos e intervenções e é tido pela artista como a maneira mais rápida de registrar uma ideia, fosse com um traçado forte ou uma linha quase não visível e uma construção de hachuras que suscita as sombras e o fundo por trás das suas figuras. Naturalmente, a coleção de desenhos de Lucy Citti se torna maior que seus óleos.

Figura 3 - Lucy desenhando, 1935-1947, grafite sobre papel. Lucy Citti Ferreira.



Fonte: Acervo do Fórum das Artes de Botucatu.

No autorretrato em questão, o desenho de perfil reúne o conjunto característico

de detalhes sobre como Lucy passa a se representar com longos cabelos por trás dos ombros, sobrancelhas arqueadas e os olhos grandes e escuros, o elemento que a torna facilmente reconhecível, embora haja outros traços marcantes em sua autorrepresentação como as mãos sempre ocupadas ou fora de contemplação e o costume de trajar longos vestidos que, em alguns esboços, se deixam recair sobre o corpo pela metade, configurando autorretratos nus. O gênero de retrato se torna complexo para a pintora, marcando sua trajetória sem necessariamente ser sobre sua própria obra. É relevante refletir que seus autorretratos fazem parte de uma autoafirmação que se fez necessária, portanto, não são "reflexos inocentes" [...]" (BORZELLO, 2016, p. 19), pois resultam de uma construção visual da própria compleição física, marcada por uma imposição a qual não se poderia distorcer, criando aproximações mais fiéis não apenas com a aparência, mas também com as crenças e narrativas daquela personalidade.

Essa imposição da sua imagem começa a se tornar mais concreta enquanto passa os primeiros anos de seu retorno próxima a Lasar Segall, ocasião em que Lucy também se torna uma modelo constante para o pintor lituano. É a partir de 1940 que esse formato da relação de ambos se intensifica com retratos de Lucy pintados por Segall, como o famoso “Jovem com cabelos compridos” (figura 4). O público frequente das exposições e a mídia passam a conhecer o rosto da modelo de quem liam trechos elogiosos nos jornais, mas de repente pouco reconheciam as suas obras.

Figura 4 - Jovem de cabelos compridos, 1942, óleo sobre tela. Lasar Segall.



Nessa época, tudo o que a pintora expunha estava relacionado a naturezas mortas e estudos de autorretrato. Lucy continua participando de exposições coletivas em São Paulo e no Rio de Janeiro, trazendo para os desenhos os acontecimentos mais tremendos e simplórios do dia a dia que vivia na capital paulista. No entanto, a circulação por vendas e exposições compostas por esses retratos pintados por Segall fez com que a difusão do trabalho de Lucy perdesse a potência entre a mídia paulistana, pois antes consagrada como um jovem talento, agora aparecia entre poucas palavras sobre seu trabalho e por vezes confundida com a associação que se tornava mais comum a ela, a de modelo.

2.2. A Crítica de arte sobre o trabalho da artista

Na ocasião da participação da artista no I Salão de Maio, de 1937, surgem nos artigos as primeiras críticas tecidas às pinturas recentes de Lucy, redigidas por Quirino Campofiorito, então proprietário da revista Belas Artes, sob o pseudônimo João das Artes, fazendo colocações que perpetuaram uma dura crítica à artista pelo resto de sua estada no Brasil. O crítico lamentou a produção da pintora associando-a ao trabalho de seu “professor”:

Que pena nos faz Lucy Citti Ferreira! Uma personalidade que se deixou esmagar pela influência alheia. Não nos recordamos onde lemos uma frase bem expressiva dita com autoridade: se imitares, jamais poderás caminhar adiante; acompanharás apenas. Na verdade, uma situação bem incômoda esta de acompanhar quando se é artista e se tem uma ambição grande (CAMPOFIORITO, 1937, p. 1).

O crítico que pertencia a uma categoria bem posicionada da mídia durante o modernismo paulista insistentemente se envolvia em discussões públicas ao escrever sobre artistas e literários, invalidando sua produção ou discordando de suas narrativas esquecendo-se, às vezes, do alcance que sua revista tinha. O cronista Luís Martins, em 1944, também é alvo de um debate prolongado com Campofiorito sobre artes plásticas, em que encerra publicando:

Julgo ser isso uma consequência quase inevitável da obrigação cotidiana de escrever. Um cronista que se senta diante de um papel, todos os dias, para transmitir ao público suas reações individuais sobre determinado assunto, arrisca se tornar, sem o querer, muito pessoal, refletindo, com maior ou menor fidelidade, estados transitórios de humor (MARTINS, 1944, p. 1).

A resposta do cronista destaca como os artigos passam a adquirir um tom pessoal em cada colocação, tomando argumentos misóginos – mas frequentes da época – para isolar o valor e a contribuição que mulheres pintoras tinham para o movimento que crescia dentro de uma matriz intelectual formada por homens. A discussão sobre o artigo “I Salão de Maio” recorreu até o ano seguinte, entre ataques e defesas nos números da mesma revista, dos quais Lucy se encontrou munida de argumentos para defender-se junto a outras vozes ilustres, dentre as quais a do próprio Segall.

Posteriormente, em outra aparição de Lucy Citti nas revistas de artes plásticas que seria, dessa vez, um número elogioso, a crítica de Nelson Aguilar entrega suas intenções ao dizer que a primeira fase de produção da pintora em São Paulo, entre as décadas de 1935 e 1947, só um perito distinguiria o discípulo do mestre. Até mesmo Mário de Andrade, que intermediou o contato de Lucy com Segall, revelou sua posição em carta datada de agosto de 1939 ao escrever que Sérgio Milliet havia conhecido a pintora nas “suas tentativas iniciais de pinturas, outras, inteiramente outras da sua dolorosa atualidade segalliana” (ANDRADE, 1939).

Nesse período observa-se que há uma certa sensação de condescendência entre os intelectuais detentores dos veículos ligados às revistas de artes plásticas e que a efêmera tentativa de defesa por Lasar Segall torna-se mínima, enquanto nas biografias que surgem ao longo das décadas seguintes perde-se a tentativa de reparação da história de Lucy Citti Ferreira no cenário moderno e ocorre uma subversão dos fatos quanto à invisibilização do trabalho da pintora para tratar esse momento como uma influência segalliana, que justifica a demora para a artista integrar no mercado de artes na mesma época que Segall, pois suas chances teriam sido anuladas pelo pouco interesse das galerias que encontravam similaridades na pintura de ambos os artistas e viam redundância na exposição dos diferentes trabalhos, pois assim Segall conquistava mais aparições que Lucy.

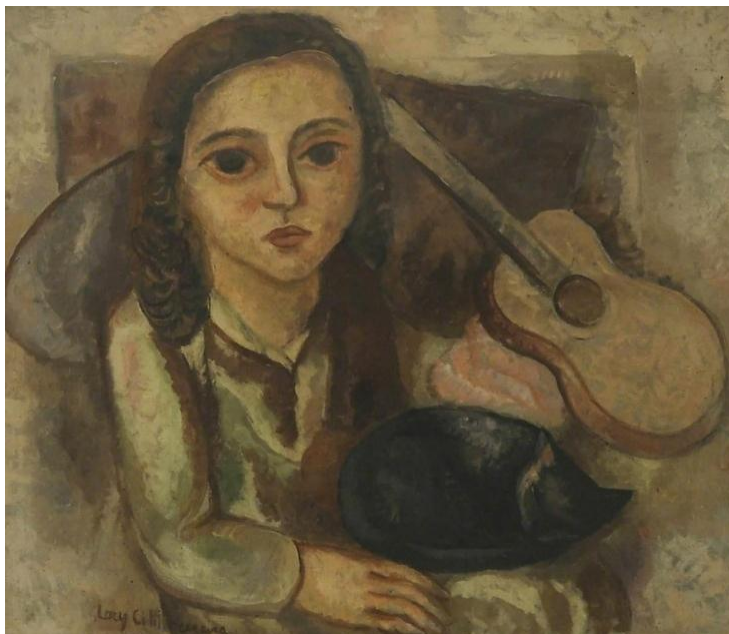
Ressaindo que os primeiros artigos em jornais desempenharam papéis importantes durante o regresso da artista e outras de suas conquistas, esta reforça também uma necessidade de mulheres artistas precisarem que seu trabalho seja validado em várias frentes, fazendo com que sua personalidade se tornasse tão relevante e importante quanto a qualidade de sua obra, sem contar o diferente peso que uma legitimação internacional ou midiática poderia ter – dois aspectos positivos para Lucy Citti. Esclarecendo a relação entre a elite intelectual e a mídia, que acaba por se perpetuar pelas próximas décadas, segundo a autora Maria Eugenia (2015), “o acesso à imprensa pelos modernistas foi um processo natural, pois, além de serem também jornalistas e atuarem nos principais veículos, tinham relações de amizade com os seus proprietários”. É válido enfatizar que essa sólida relação entre de difusão da sociedade cultural com a mídia nasceu, em grande parte, por meio de uma articulação coletiva dos intelectuais e não por contrapartida governamental, sendo responsáveis por resultados como programas culturais como aquelas exposições de tanto prestígio.

A corrente crítica que pautou diversos artigos sobre Lucy e Segall na trama da influência não coincide com a colaboração que os pintores estabeleceram no ateliê, convivendo com as referências não apenas de uma formação que foi linearmente muito próxima, mas também de uma corrente expressionista ao qual todos estavam começando a produzir e pesquisar sob novas estéticas e inspirações – novamente europeias. Defende-se que, nessa época, poucas eram as produções verdadeiramente autônomas em relação aos valores estéticos, uma vez que os artistas nacionais trabalhavam sobre uma única linguagem de pintura e com temáticas pouco divergentes.

O trabalho pictórico de Lucy Citti permeia, em suma de poucos detalhes, a obra de Segall pelo estudo da base de suas paletas e a sensibilidade para apresentar algumas temáticas que se mostram resultado de uma fagulha acesa no início da formação de ambos no exterior, na maneira e nos valores pictóricos europeus. O equilíbrio das propostas de composição de Lucy garantia um uso proveitoso da sobreposição dentro de uma escala intimista, no entanto, não era suficiente para àqueles alheios aos princípios da pintura europeia, que percebiam os tons entre o pardo e o ocre, alguns vermelhos pouco vivos e uma massiva aparição de verdes e

pretos como uma paleta *segalliana*. Uma demonstração dessa paleta pode ser analisada na pintura abaixo:

Figura 5 - Menina com gato, 1943, óleo sobre tela. Lucy Citti Ferreira.



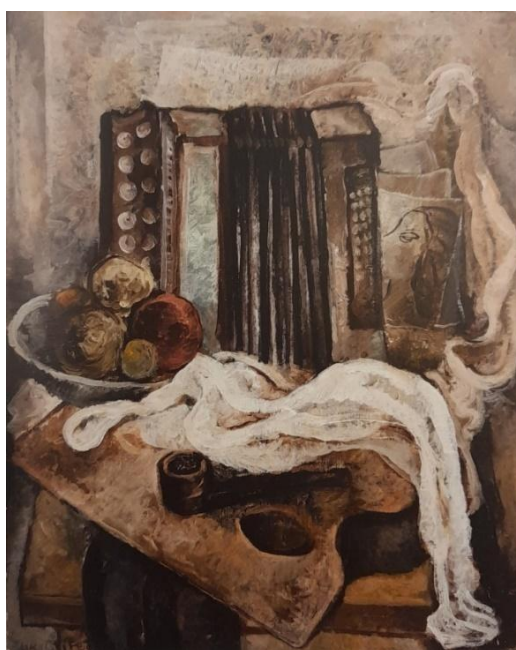
Fonte: Acervo Tullie House Museum Art and Gallery.

Com essa paleta e a inspiração de externar novas perspectivas para a tela, a pintora teve o cuidado de externar uma plena concepção de mundo que não se limitava às análises delegadas por uma matriz masculina de universalizar a produção de uma artista com um estilo que imprime um marcador de gênero da época: “fina, composta por meiguice e elegância, meramente ilustrativa e superficial”, comumente atribuídas aos gêneros de paisagens e cenários pintados por elas. Essas características apareceram até para anunciar a chegada de Lucy Citti ao Brasil, mencionada como moça modesta, retraída, tímida.

Em outra ocasião, ainda por volta de 1940, em seu segundo ateliê na capital paulista, no Cambuci, Lucy recebe a companhia ilustre de Tarsila do Amaral e do crítico Luís Martins que se mostram muito interessados em seu trabalho e discutem as questões da influência imposta pela mídia. O ateliê é descrito como um pedaço da França em um bairro paulista, por sua aparência nostálgica e organização clássica, com obras espalhadas por todo o espaço. Foram recebidos por crianças do bairro: “Estão procurando dona Lucy, é?”

No artigo resultante dessa visita, Martins destaca que Lucy improvisou algumas músicas e pelas palavras do cronista é possível encontrar similaridades entre os objetos vistos no ateliê com os que mais tarde seriam apresentados nas naturezas-mortas de Lucy, como o acordeão. O instrumento de fole parece ser um objeto de família que remonta a sua descendência italiana e é o responsável por esses improvisos musicais citados, mas também é o objeto favorito de trabalhos em diversos gêneros que Lucy se aplica, como o autorretrato e, em especial, as naturezas-mortas, gênero pouco comum de se inserir qualquer peça que não componha uma mesa de frutas, jarros e flores.

Figura 6 - Natureza Morta, 1940, óleo sobre tela. Lucy Citti Ferreira.



Fonte: Pinacoteca de São Paulo.

Na pintura a óleo “Natureza-morta” (figura 6), dois signos argumentam a construção e tomada de posição da artista em sua obra: o acordeão, que aparece ilustrando a desconstrução da ideia de composição de um gênero que se perpetua desde o século XVI; e o retrato de uma figura feminina entre outras folhas atrás do instrumento – um conjunto de fotografias ou pequenas pinturas – que, a esse ponto, não é tão arriscado ponderar que seja um autorretrato inserido na paisagem de forma pormenorizada para que fosse mesmo associado a figura da própria Lucy, reforçando como uma composição tão particular pode estar referindo-se também ao artista, tornando aquilo uma extensão de sua identidade e personalidade, que também soma-

se ao número de vezes em que a pintora aparece com o objeto, como em “Autorretrato com sanfona” (1935-1947):

Figura 7 - Autorretrato com sanfona, 1935-1947, tinta sobre papel. Lucy Citti Ferreira.



Fonte: Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru.

Essa ideia também explicaria parte do ateliê de Lucy Citti sendo representado pela discreta inserção de materiais pessoais e de pintura, como o cavalete, as cadeiras, as telas, algumas flores e até mesmo tecidos do apartamento, muitas vezes compondo séries inteiras do gênero de retratos, o que instiga a aproximação do cotidiano dela enquanto artista com os volumes que pintava.

Em meio às críticas, a pintora não buscou tons rudes em seus debates nem mesmo para se desvencilhar da associação com Segall, do qual ela assume grande admiração e aprendizado, mesmo rebatendo que não perdia sua originalidade por trás de um pincel. Ela escreve para Campofiorito e publica a carta na mesma revista, uma página direta de muita referência:

Ora se um talento jovem, mais inquieto, mais original, descobre em um artista experiências, afinidades e qualidades necessárias para enriquecer sua arte, deve-se desprezá-los? Este artista, que ele admira, tem já um passado celebre, seja ou não sua arte compreendida; é um mestre, todos estamos de

acordo. É, portanto, má influência de um mestre? Um mestre não deve ter alunos? Será que os maiores artistas não estudaram e copiaram seus mestres para um dia encontrarem-se a si próprios e criar uma obra que seja bem sua? [...] Eu lamento que ninguém compreenda que lição admirável e que aproveitamento um período de influência como esta nos proporciona (FERREIRA, 1937, p. 2).

Vivendo doze anos no Brasil, foi em 1947, após a Segunda Guerra, que Lucy decide voltar para Paris de vez, para o aconchegante apartamento e ateliê que lhe era concedido. Dois anos depois a pintora se casaria e suas vindas ao Brasil ficariam cada vez menos frequentes, como em ocasiões de grandes projetos expositivos ou quando auxiliou na catalogação das obras de Lasar Segall. O respeito e admiração pelo país em que nasceu não foi deixado de lado, mesmo que seu período vivendo nele tenha sido, em partes, conturbado. Em 2007, após se transferir para uma casa de repouso onde viveria apenas mais um ano, Lucy Citti Ferreira solicita ao seu testamenteiro o encaminhamento de seu legado artístico e documental para o Brasil. E assim foi atendido.



Maternidade II, 1935-47
Lucy Citti Ferreira
Tinta sobre papel
Acervo Fórum das Artes

3. O LEGADO PÚBLICO DE LUCY CITTI

3.1. Um breve estudo de fases e linguagens

A partir de 1947, de volta à França, Lucy Citti Ferreira não se abalou artisticamente depois que desvencilhou-se do vértice brasileiro e voltou a assimilar novas estéticas através de linguagens que pouco explorou até aquela época. Sua temática deixa de acompanhar a dura realidade que presenciou em São Paulo por meio do figurativo humano e gradativamente se debruça na interpretação da paisagem e, em menor quantidade, de retratos.

Nesses primeiros anos se escreve uma lenta produção da pintora que fica marcada pelo uso de aquarelas como um meio mais expressivo, melancólico e que possivelmente estava relacionado a assimilação do seu retorno que logo se transforma em um tempo de dedicação sobre o viés expressionista que passava por transformações na Europa, assim o resultado se deu na experimentação e nos tratos que as ideias recebiam. Nas aquarelas, pouco se diluía as cores e entregava suas intenções à forma orgânica enquanto buscava a fuga do objeto de estudo, assumindo a estética abstrata que marcaria a sua terceira fase de produção, antecipada pelo desenho gráfico e pelos óleos, as duas primeiras fases.

Já no caso dos desenhos, que somam uma quantidade considerável de sua produção durante os seus doze anos no Brasil, dos quais 1.680 trabalhos realizados, a maioria eram desenhos gráficos. Essa linguagem, não somente para Lucy, demonstram o primeiro contato com o objeto de interesse, é a primeira vez que se observa formatos e volumes que podem nunca ter sido rabiscados, assim é por onde se expressa a maior sensibilidade e originalidade do artista.

Entre essa numerosa coleção, 23 desenhos pertencem ao acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru, no interior de São Paulo, sendo um exemplo de seleção de temáticas para percorrer do conteúdo a maneira de esboçar. Lucy rejeita dedicar tempo a um jogo de sombras sofisticado em seus desenhos e produz efeitos superficiais em alguns, como hachuras lineares ou círculos pouco controlados, como quem toma nota de uma informação rápida ou que pode se movimentar a qualquer instante, como em “Figura feminina com a mão no rosto”

(1935-1947), em que uma modelo feminina nua aparece sentada e ao redor alguns poucos traços compõem espacialmente a cena, trazendo leves noções de perspectiva e profundidade. Essa também é uma importante temática dentro do desenho de Lucy: a configuração do retrato nu feminino. Com sete desenhos do gênero no acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru, a artista permeou o nu feminino entre poses e composições com objetos de repouso, onde sente-se uma casualidade nas cenas e informa, ao pensar no conjunto, que o cuidado do detalhe fica na representação do corpo, enquanto o rosto ou a expressão são menos esboçados, senão estão em uma posição em comum: com a cabeça e olhar levemente baixos.

Figura 8 - Figura feminina com a mão no rosto, 1935-1947, grafite sobre papel.



Fonte: Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru.

Outra obra gráfica, ainda mais complexa e melancólica, é "Grupo" (figura 9), que integra o acervo do Fórum das Artes, em Botucatu, sendo a obra de maior dimensão dos dois acervos (55 cm x 44,5cm), estudada sem moldura. Esse desenho revela-se como duas possibilidades de leitura: uma cena de guerra ou uma característica cena "retirante" (que evidencia um êxodo) brasileira. Enquanto em "Figura feminina com a mão no rosto" (figura 8) a

ausência de um rosto nítido pode ser lida como perda de expressão – embora o corpo da modelo apresente movimento em uma posição que exige dela a expressão –, na segunda obra as seis personagens carregam semblantes similares (é possível descrever tristeza, cansaço e medo), mas construídas de maneiras diferentes.

Figura 9 - Grupo, 1935-1947, grafite sobre papel. Lucy Citti Ferreira.



Fonte: Acervo do Fórum das Artes de Botucatu.

Em primeiro plano as figuras apresentam todos seus detalhes bem demarcados por traços claros (sobrancelhas, olhos, nariz e boca) e um sombreamento singelo; as figuras acima, em meio plano, tomam expressão com o simples rabisco que preenche o rosto em grafite, um mais escuro e outro mais claro, enquanto as últimas figuras, em último plano, evitam traços, formadas apenas por contornos; todas as figuras seguram bebês de maneiras diferentes e a cena traz poucos elementos que demonstram perspectiva, tornando esse trabalho a cargo das hachuras, que ocupam grande parte do desenho.

Em outros desenhos em que a modelo está mais próxima, como era costume de alguns retratos de busto, a linha preta é precisa e incisiva, dispensa um aglomerado de traços e consequentemente as texturas do objeto. O

autorretrato é uma maneira recorrente de Lucy que não permanecia apenas no desenho, mas também baseava a composição para as pinturas em óleo, com profundidade e a prévia sensação de vibração que uma pintura deveria seguir.

Embora me refiro às pinturas a óleo como a segunda fase, é necessário compreender que essa linguagem aparecia e se recolhia frequentemente enquanto a pintora experimentava suas possibilidades. Seus primeiros óleos importantes são produzidos durante as duas formações de Lucy no Havre e em Paris, que nessa época já trabalhava com uma paleta a poucos tons da que viria adotar continuamente. Em destaque para essa fase de produção da artista ressalto as obras produzidas também no período em que ela vive no Brasil, somando aproximadamente 43 pinturas em acervos de conhecimento público, hoje sob os cuidados de instituições nacionais e internacionais, um número que pode gerar estranheza se considerar os numerosos volumes de retratos de Lucy que integram acervos conhecidos, esses pintados por Lasar Segall.

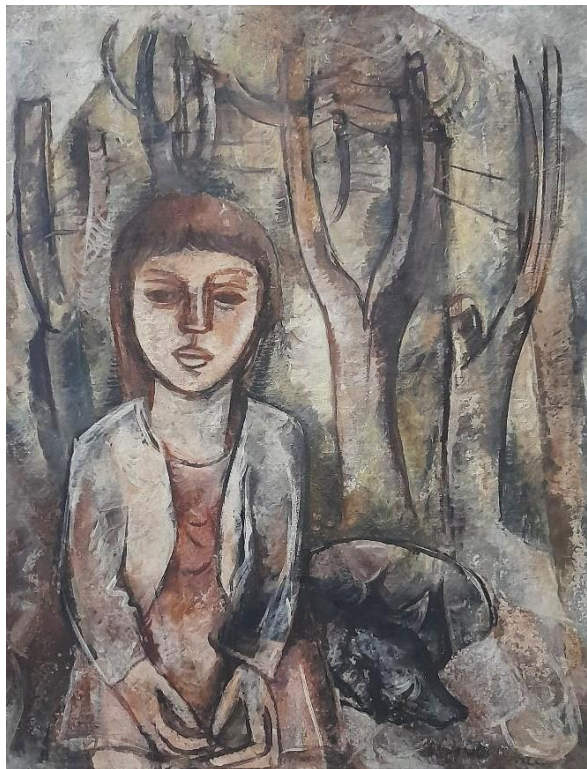
Na pintura, o comportamento de Lucy é mais rígido, isso geralmente é notado quando um artista encontra sua pesquisa no plano pictórico e sua identidade se reproduz nos números seguintes, mesmo sendo eles distintos em temáticas. Apesar de forte influência cubista, são poucos os óleos de Lucy que se podem observar, com aprofundamento, às formas geométricas escancaradamente, mas os lineamentos observados nas telas remontam a origem dos seus estudos em desenhos clássicos, da mesma forma que a pintora demonstra um sóbrio sentido nas suas formas, aproximando-as de um viés da realidade.

De praxe, são pelos gêneros clássicos que Lucy se insere na pintura, ainda durante sua formação, a paisagem, o retrato e a natureza-morta foram os campos em que a pintora mais aprimorou sua paleta. O ocre parece predominar em sua paleta, mesmo quando o tom não faz grandes preenchimentos, apenas contornam e compõe com camadas de outras cores.

A obra “Menina entre árvores” (figura 10), meu objeto de estudo no Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (MACS), fruto de doação, expõe uma composição característica de Lucy quando a intenção era representar o outro: pode-se analisar que os traços minuciosos são dispensados, com exceção de uma leve sombra no rosto, fato que, quando comparado aos seus

autorretratos, notamos um conhecimento maior sobre as proporções, larguras e fidelidade nos traços, o que é natural, uma vez que seu rosto é um dos objetos de maior dedicação e reprodução da própria pintora.

Figura 10 - Menina entre árvores, 1935-1947, óleo sobre tela. Lucy Citti Ferreira.



Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba.

Devemos entender, no entanto, que a alta qualidade expressiva dos óleos de Lucy não se repousam somente nas expressões faciais, a cena por completo carrega a dramaticidade do conjunto. A enunciação amena da figura central de uma moça aparentemente sentada em uma floresta entrega alguns valores de uma paleta mais limitada comparada a natureza-morta analisada no capítulo anterior, pois dispensa fortes vermelhos, brancos e marrons e se debruça sobre alguns tons de verde claro nas massas de fundo da floresta e escuros no trabalho de contornar as árvores, complementando um marrom esbranquiçado, que se aviva ao colaborar com o ocre, enfatizando o domínio da gradação na cor e o refinamento desses tons. O vestido da figura que tenta atingir uma tonalidade vermelha se “desbota” na ausência de sombra e sua jaqueta demonstra o único branco que aparece em predominância na pintura. O proposital exagero de proporções (observa-se a cabeça e as mãos), que muito se encontra na

produção brasileira influenciada pelo expressionismo, demonstra que Lucy tinha plena compreensão dos valores mantidos para a construção da identidade plástica brasileira. Seu reconhecimento também foi positivo quando retornou à França na segunda metade da década de 1940, agora vista como uma artista estrangeira:

A crítica parisiense, sempre tão severa para com os artistas estrangeiros, tem cumulado a pintora paulista dos mais expressivos elogios, tecendo considerações relevantes em torno de sua obra. A obra da laureada pintora seduz pelo sentido plástico que revela e cuja inspiração jamais se afasta de uma compreensão humana tão cheia de ternura. (DIÁRIO DA NOITE, 1948, não paginado).

Tendo como principal veículo de informações os jornais impressos, cabe uma breve reflexão sobre a sensação de prestígio e da essência de expor no século XX, uma vez que o público só seria direcionado para uma mostra de artes motivado apenas por algumas palavras acompanhadas de uma fotografia monocromática e esmaecida – que dava apenas um vislumbre sem grandes requintes – do que seria encontrado no espaço. Ideia que se pode ilustrar através do recorte de jornal retirado da revista mencionada acima:

Figura 11 - Recorte de jornal intitulado “Lucy Citti Ferreira em Paris”, 1948.



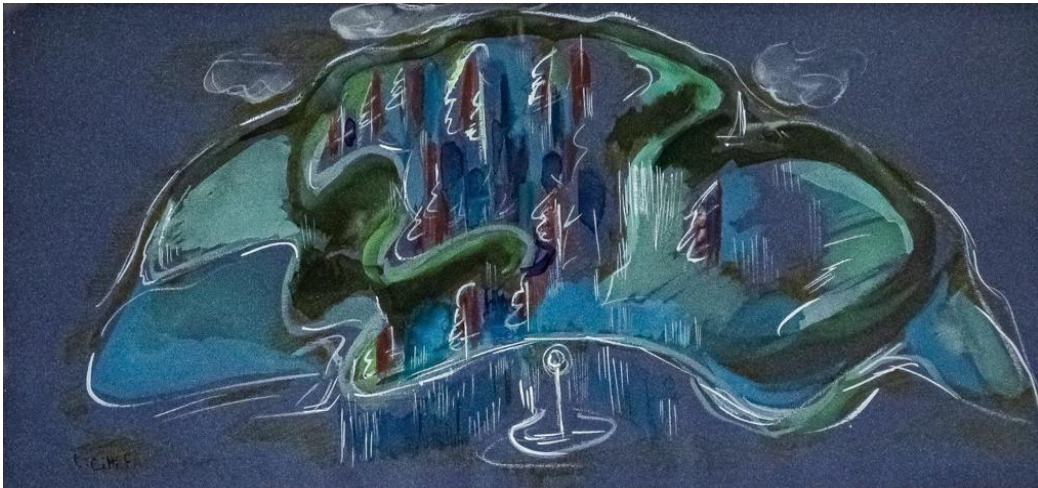
Fonte: Acervo da Biblioteca Jenny Klabin.

Por conseguinte, a terceira fase de produção de Lucy, que também não é necessariamente marcada pelo início da produção em aquarela, mas sim pela transformação pictórica dentro dessa linguagem. No Brasil a pintora produz algumas aquarelas em composições figurativas que não estavam interessadas em compor uma grande superfície, mas que ilustravam um desenho gráfico sem intenção de se conter na paleta. No I Salão de Maio, a pintora expõe também algumas aquarelas em um espaço coletivo, da qual a crítica a comenta como “ainda incerta do caminho a seguir” (1937). A experimentação da aquarela caminha com Lucy desde sua chegada à São Paulo e amadurece desse caráter para composições sólidas e fortes expressões muito similares às que eram empregadas no óleo, a exemplo que enfatizam uma fase em que Lucy praticava uma redução de paleta buscando transmitir a mesma vibração das cores relacionais em aquarelas.

Há profundidade nesses contrastes criados, de forma que contornos de tinta um pouco mais carregados delineiam sombras e garantem volumes às mãos e aos pés e perspectiva para objeto em relação ao fundo. Com obras desse mesmo período, notamos uma ótica pessoal que opera uma composição com sentimento, geralmente esse ligado aos tratos expressionistas entregava a tradução da solidão e do sofrimento, mas pelas mãos de Lucy os gestos exprimem rebelião na construção pictórica e movimento. É perceptível que a pintora passa a integrar mais as massas cromáticas e menos as linhas de contorno no papel, detalhe que contribui para a mudança de experimentação nos anos seguintes.

Entre a década de 1960 e a segunda metade de 1980 a pintora se debruça em algumas características fora do padrão acadêmico, ela cria sua própria maneira de trazer o sol ou um campo nevado à pintura, usa de linhas menos definidas e aborda pinceladas suaves, contínuas e “fantasmas” e apresenta uma composição que parece se limitar para além do papel, organizando o objeto ou a cena em um cerco.

Figura 12 - Paisagem, 1960-1977, aquarela sobre papel. Lucy Citti Ferreira.



Fonte: Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru.

É viável apresentar em duas subfases as paletas de quase dez anos de diferença: escuras e claras. A fase mais escura, composta de massas vegetais e terrosas com ondulações bem dinâmicas são sublinhadas com intervenções seguras e intencionais em lápis de cor branca ou azul e são as únicas fontes de luz aplicada às obras, como a aquarela “Paisagem” (figura 12) acima. A fase clara, abrangente de luz, marca ainda um apego às formas, mesmo que singelo, como vê-se um amontoado de plantas e flores com uma massa de fundo que remete a um amanhecer e a um entardecer alaranjado, enquanto a artista busca estudar o resultado de aproximar duas cores análogas e destoantes, no caso da aquarela “Paisagem ao vento” (figura 13).

Figura 13 - Paisagem ao vento, 1978-1986, aquarela sobre papel. Lucy Citti Ferreira.



Fonte: Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru.

Como quem conhece e se afeiçoa pela *abstração* na aquarela, Lucy também se dedicava a uma estética nunca produzida anteriormente por ela em óleo, agora trabalhando com a mente na expressão e as mãos na abstração através de pinceladas curtas, lisas e aparentes, esquecendo a cadência dos planos e perspectivas e criando contrastes entremeios de cores, resultando em ícones vibrantes que parecem capturar uma cena paralisada.

Próxima ao fim de sua produção em Paris em 1990, Lucy ainda pratica o esboço para preparar algumas aquarelas, variando entre o figurativo e o “desconstruído”. A solidão a fazia se afeiçoar por áreas mais rurais e portuárias da França, como as regiões de Aube, dos quais os esboços em aquarela criam uma série de píers e barcos. Para ela, pintar tratava-se “quase [que] uma exigência natural, não um ofício”.

3.2. A reconstrução biográfica e a curadoria em novas instituições

Em 2022, durante um estágio na Pinacoteca Municipal de Bauru, fui convidado a começar uma pesquisa sobre Lucy Citti Ferreira, que se estendia a um acervo de 40 obras nunca expostas. Junto ao conjunto o museu recebeu apenas uma minibiografia que apresentava a pintora da maneira mais vendável para os acervos: “aluna, modelo e assistente de Lasar Segall”, com algumas notas e citações de 1930 que foram usadas para apresentá-la a sociedade paulista, materiais insuficientes para entender sua obra e biografia em sua completude. Como pode-se imaginar, a bibliografia sobre a pintora era escassa e toda pesquisa girava em torno das pinturas à óleo mais conceituadas dela, ignorando as outras linguagens de sua produção.

Esse acervo de Bauru faz parte de um processo de doação de obras e documentação pessoal da artista pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, primeira instituição de destino de todo o material de Lucy – por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura (APAC) – como previsto em seu testamento. De 2010 a 2013 as obras foram estudadas e catalogadas, preparando parte do acervo para a exposição *Lucy Citti Ferreira* ainda em 2013, culminando na publicação de um catálogo tido como o mais completo da artista, organizado por muitas mãos, pensando o protagonismo e autonomia da pintora, embora tenha sido um material pouco difundido.

Durante os anos de 2015 e 2016 foi selecionado pela equipe técnica da Pinacoteca do Estado o conjunto de obras a ser incorporado ao museu e mais 29 lotes de obras a serem destinados como propostas de doação para outros museus do país – públicos, privados e universitários. Segundo informações obtidas por meio do levantamento bibliográfico e por e-mail direto ao Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado, no ano de 2018 foram iniciadas as tratativas para as doações às outras instituições e até setembro de 2019, a Pinacoteca já havia realizado a transferência de 07 conjuntos de obras às instituições abaixo listadas:

Tabela 1 - Relação de doação pela Pinacoteca do Estado de São Paulo

Ordem	Instituição de destino	Quantidade de obras	Data de entrega
1	Museu de Arte de São Paulo - MASP	40	Novembro de 2018
2	Centro Cultural São Paulo - CCSP	42	Novembro de 2018
3	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC	46	Janeiro de 2019
4	Museu de Arte da Universidade Federal de Uberlândia - MuNA	33	Janeiro de 2019
5	Fórum das Artes de Botucatu - Itajahy Martins	18	Fevereiro de 2019
6	Pinacoteca Municipal de Bauru	40	Agosto de 2019
7	Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba	2	Setembro de 2019

Fonte: Tabela produzida pelo autor.

Os 22 lotes remanescentes seguiam sob a guarda da instituição até a finalização desse trabalho, após a paralisação do processo em 2020, devido a crise de saúde pública e as disponibilidades orçamentárias da Pinacoteca do Estado. Atualmente, alguns lotes foram reabertos para a seleção de obras de uma nova exposição que se organiza em um dos braços da Pinacoteca, prevista para setembro de 2025. Os acervos recebedores relataram a estratégia logística para distribuição dos lotes, que vão da viabilidade para recepção deste acervo

em condições museológicas adequadas, disponibilidade orçamentária para a transferência e a consulta e aceite das instituições contatadas.

Minha pesquisa curatorial para a Pinacoteca Municipal de Bauru começou então através da consulta de materiais físicos da década de 1930 a 1950 – entre artigos de jornais, catálogos antigos e documentos pessoais – em acervos bibliográficos como a Biblioteca Jenny Klabin e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Os acervos artísticos também foram objetos da pesquisa de campo, onde pude me debruçar sobre as linguagens e outras temáticas das obras de Lucy, com a intenção de estudar a rede de produção da pintora também fora do acervo bauruense, podendo assim elaborar uma biografia que defenda o protagonismo dela a partir de sua diversidade temática e pictórica. Pude visitar e estudar todas as coleções recebedoras desse acervo e estudá-las, com exceção ao Museu de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, cuja consulta se deu remotamente.

A retomada dos acervos da pintora nas novas coleções carrega muito potencial para valorizar essas instituições, porém a ausência de um aporte biográfico leva à consulta de bibliografias e excertos anteriores às sólidas pesquisas contemporâneas que rebatem e contornam adversas colocações sem revisões que propagam a força do esquecimento de artistas mulheres. Durante a produção escrita e filtragem do conteúdo bibliográfico, foi comum encontrar materiais que se apoiavam seguidamente do relato de terceiros, quase nunca da própria Lucy, ou que fossem sobre outros intelectuais, restando apenas alguma breve citação à pintora – trechos que, por mais simples e corriqueiros, ajudaram a produzir uma cronologia. Nesse levantamento parte das informações biográficas da pintora foram encontradas em excertos e artigos que eram condicionados a enfatizar realizações e registros artísticos de Lasar Segall, por exemplo.

Esse projeto curatorial competia paralelamente a outras exposições, não propriamente sobre Lucy Citti Ferreira, mas que partilhavam do repertório que eu tentava distanciar do imaginário do público, o que me despertou a consciência de apresentá-la individualmente, exibir uma biografia que não começasse com o “encontro com Lasar Segall”, em que a “modelo” não aparecesse antes da

“pintora”, mesmo a primeira não sendo uma posição inibitória, ainda é provado o efeito adverso que essa relação causou nesse recorte.

A partir da crítica pelo conceito de “ilusão biográfica” de Pierre Bourdieu, percebi que naturalmente a pesquisa poderia caminhar para uma tendenciosa narrativa linear e que cada feito, conexão e conquista da artista poderia soar como uma realização lógica de algo, como se ser artista no século XX, na capital paulista, fosse sinônimo de sucesso e reconhecimento, enquanto a escassez bibliográfica prova o contrário, que essa trajetória, positiva ou não, também foi permeada pela contingência e pela improvisação, marcando ainda mais a persistente personalidade de Lucy.

Assim, em fevereiro de 2024 a exposição *Lucy Citti: Mais que um recorte* foi aberta ao público, trazendo o acervo inédito da Pinacoteca Municipal de Bauru para exibição na Galeria Angelina W. Messenberg, expondo 23 desenhos, 15 aquarelas e 2 pinturas à óleo de Lucy.

Figura 14 - Peça de divulgação da exposição, 2024.



Fonte: Imagem produzida pelo autor.

O texto principal trazia parte da biografia exposta no primeiro capítulo deste trabalho de maneira sucinta, evidenciando principalmente o seu período de formação, sua conexão com o Brasil e os assuntos que mais se dedicou no desenho e na pintura, garantindo o protagonismo da pintora; o segundo texto, embora a tivesse como personalidade central, contextualizou a sociedade em que Lucy se encontrava, as relações de gênero e trabalho que a cercavam e o papel da mídia em sua produção; o terceiro e último texto foi completamente dedicado a analisar as obras e, brevemente, as fases de produção pictóricas da artista, relacionando a aproximação de algumas obras e os “núcleos” que foram criados no esquema expográfico. A minha curadoria não cercou a pintora na tentativa de enfatizar um percurso linear, mas trabalhou uma cronologia revisada em biografia, contexto e obra, de forma que algumas obras comentadas no último texto poderiam compor a cronologia do primeiro texto, se a expografia se debruçasse somente em datas.

É sintomático pensar se tantos textos curatoriais eram necessários nessa exposição, mas vale ressaltar que a necessidade ascende ao numeroso conjunto de obras a ser curada, além de contar com duas reproduções gráficas de obras que compunham o entendimento da reflexão sobre a reprodução do rosto de Lucy, de maneira que se tornava indispensável subtrair qualquer texto de apoio da exposição.

Figura 15 - Registro de mediação pela exposição *Mais que um recorte*, 2024.



Fonte: Fotografia do autor.

A exposição também motivou a construção de um catálogo digital com a pesquisa na íntegra, no entanto o material não pôde ser disponibilizado pelo website da prefeitura durante o período expositivo. A mostra ficou aberta ao público por um mês e meio e reuniu cerca de 740 visitantes, segundo o livro de registros da instituição.

Na sequência, com a primeira mostra de uma pintora do modernismo chegando ao conhecimento do público, a Secretaria de Cultura de Botucatu, responsável pelo acervo do Fórum das Artes, iniciou as tratativas para continuar o projeto de exposição sobre Lucy Citti Ferreira sob minha curadoria, não de maneira itinerante, mas dedicada ao acervo recebido também por doação da Pinacoteca do Estado. O conjunto começou a ser pesquisado ainda no primeiro semestre de 2024 e apresentava uma coleção distinta, inteiramente de desenhos e sem moldura, o que configuraria uma expografia muito delicada e um desafio para compor o espaço com 18 obras.

O estudo da coleção levou à decisão de que a segunda mostra deveria utilizar da biografia reconstruída da mesma maneira, dessa vez sem criar muito destaque para o contexto do modernismo paulista envolto na matriz intelectual masculina, mas se aplicar sobre os assuntos esboçados nos desenhos, trazendo uma reflexão mais temática que de linguagem, uma vez que nessas obras emergem questões ainda contemporâneas ao nosso tempo, como a representação da mulher em seu papel materno, o trato e representação da imagem de pessoas pretas em diversos contextos sociais, as assertivas discussões que os retratos do corpo feminino alheio podem desencadear e as cenas de trabalho e pobreza, ensaiada de diversas maneiras no desenho.

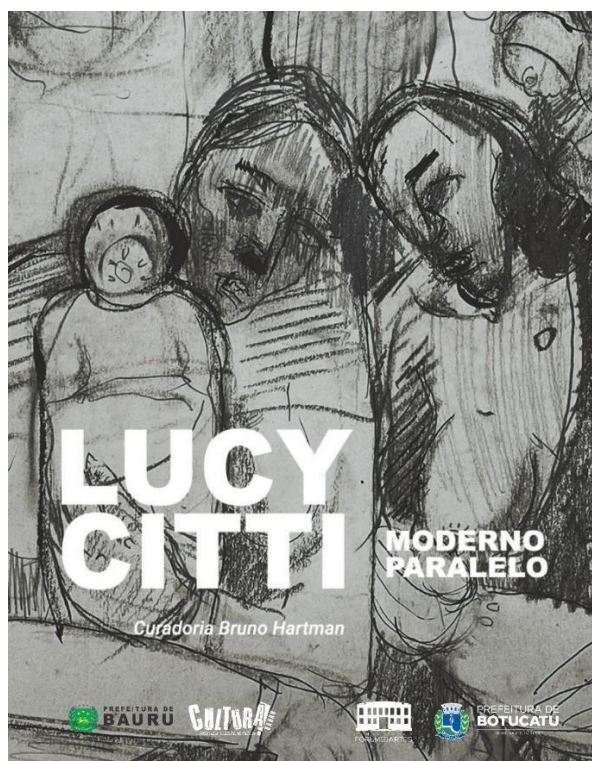
Para a curadoria, essa fácil associação ao cenário contemporâneo serve como um recorte muito benéfico para a exposição quando aproxima àquela qualidade pictórica com a realidade do público, que estabelece suas ressignificações sobre um conjunto valioso e permeia a fruição entre obra e espectador mais intensamente. Assim, não é muito difícil notar o distanciamento de conceituados artistas modernos às questões urgentes do país na época, uma vez que cada obra deveria ser finalizada à óleo e passar por uma dura seleção para ser bem recebida e o desenho tinha esse caráter urgente e ligeiro para que uma cena não se deixasse escapar – percepção que poucos como Lucy tiveram.

A introdução desse projeto condensou a biografia de Lucy ao contexto em que ela se entregou ao trabalho: A sensibilidade na percepção pictórica de Lucy Citti Ferreira para a pintura soma-se ao movimento de resistência de artistas e intelectuais que buscavam denunciar as desigualdades nos modos de vida nas diferentes populações do país que ficavam cada vez mais escancaradas por volta da década de 1930, condições que denunciavam a própria sociedade e cultura do Brasil. Esse diagnóstico não implicava, porém, na mudança ou intervenção imediata dessa realidade nacional. O fim da cultura de subdesenvolvimento dependia do interesse na formulação de um novo panorama social e cultural, feito que estava mais distante em regiões menos dinâmicas do país, que não era o caso de São Paulo, estado que era um dos principais pontos de desembarque e regresso de pintores ao Brasil, após suas temporadas de estudo em renomadas universidades do eixo europeu.

Dada a contextualização, é importante salientar como a pintora se diferenciava dessas produções, tomando nota de um olhar atento que não se limita à superficial representação de uma paisagem subdesenvolvida ou de uma favela estereotipada, mas buscava o retrato da vivência dentro da expressão do seu povo. Durante um estável período de produção por volta de 1940, Lucy lega ao Brasil temáticas alheias aos interesses dos pintores da época que ainda resistiam às mudanças nos parâmetros vanguardistas que estabeleceram o movimento no país. Ela incorpora, entre temática e narrativa, as questões postas pela ideia de êxodo e desigualdade, esboçando e reproduzindo cenas rígidas que apenas o artista que se insere em uma realidade colateral poderia traduzir através de traços ligeiros, manuseio de sombras e uma representação do real que beira rabiscos de uma tendência à abstração enquanto permeia o sentimento do retrato. A pintora marca a continuidade de uma manifestação estética e política entre artistas e sociedade que, por décadas, tentaram desempenhar o papel de evidenciar as realidades paralelas em meio ao conceito de subdesenvolvimento frente às saturadas e hegemônicas representações do cotidiano brasileiro regidas pela academia.

Nessa reflexão surge o título *Lucy Citti: Moderno Paralelo*, exposição que ocupou o Fórum das Artes de Botucatu a partir de março de 2025.

Figura 16 - Peça de divulgação da segunda exposição, 2025.



Fonte: Imagem produzida pelo autor.

Como ilustração da biografia, solicitei ao Fórum das Artes que verificassem a possibilidade de empréstimo de cinco autorretratos de Lucy Citti Ferreira da Pinacoteca Municipal de Bauru, estas com moldura, para compor as paredes e submeter o público a um percurso expográfico, enquanto duas vitrines ergonômicas acomodariam os desenhos em papel. A mostra de três meses então contou com 23 desenhos de Lucy dividindo dois salões expositivos, quatro textos de parede, três reproduções gráficas e duas ilustrações realizadas nas paredes do espaço, criando uma releitura de um retrato de Lucy e uma cena de maternidade.

Os projetos curatoriais acerca das obras de Lucy Citti Ferreira despertaram interesse em outros acervos com esses conjuntos, mesmo que em formatos diferentes, fosse um capítulo para caderno institucional ou texto de apoio em exposição. A circunstância da pesquisa e da curadoria tem um papel essencial dentro dos acervos que é a circulação de obras em diferentes possibilidades curatoriais, para que não haja a perda desse acervo, seja por preservação ou esquecimento. Colocar um acervo público sob novas lentes é

mostrar o comprometimento com o estudo e comunicação do patrimônio e promover também a instituição – vê-se aqui a curadoria como um importante aparato de polir, reparar, recombina um legado.

Figura 17 - Esquema de vitrine da exposição, 2025.



Fonte: Material produzido pelo autor.

Mesmo no tempo em que estive no Brasil, o número de exposições que Lucy integrou é grande e a circulação de suas obras foram características valiosas para sua incorporação em instituições de renome. Em 1942, a partir de uma grande compra do Museum of Modern Art (MoMA) que já havia levado diversos artistas brasileiros para dentro do acervo estadunidense, foi adquirida a obra “Mãe e filhos negros”, pintado em 1935 por Lucy. Em 1944 artistas brasileiros foram convidados a expor na Real Academia de Londres, na exposição intitulada “Pintores Brasileiros Modernos” que marca a incorporação das primeiras pinturas nacionais em instituições britânicas, com Lucy vendendo dois óleos, sendo “Menina com gato” (figura 5) para o Tullie House Museum e “Natureza morta com candeeiro” (1943) para a Manchester Art Gallery. Em 2025, a Real Academia de Londres voltou a expor os artistas brasileiros em “Brasil! Brasil! O nascimento do modernismo”, mas as obras de Lucy não apareceram, onde o registro da minha visita se encontrou com a obra de Lasar Segall “Lucy com flor” (figura 18), pintada em 1942.

Figura 18 - Exposição "Brasil! Brasil! O nascimento do modernismo", 2025.



Fonte: Fotografia do autor.

Sua primeira aparição em mostra individual foi ainda em 1945, com um conjunto exposto por patrocínio do Instituto dos Arquitetos do Brasil em São Paulo e, em seguida, na sede da Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro. Após seu retorno à França, onde participou de uma série de salões em exposições coletivas, tem sua terceira aparição individual no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1954, reunindo obras produzidas a partir de 1951, na Europa. Retornando então em 1988, quando sua produção se encontra na fase de suas aquarelas mais abstratas, para a exposição individual Sombras e Luzes no Museu Lasar Segall.

Próxima ao fim do seu trabalho de pintar, Lucy continua ganhando espaço em muitas exposições coletivas de renome, em destaque para a "Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma", pela Fundação Bienal de São Paulo no ano 2000 e "Mulheres Pintoras" pela Pinacoteca do Estado, em 2004, onde expôs pinturas anteriores à doação por testamento de 2008.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso que inicia essa pesquisa buscou organizar e analisar as tensões que recobriam a produção e vida da paulista Lucy Citti Ferreira, reunindo e situando as principais citações e publicações que remontam a conduta da mídia do século XX e dos intelectuais do seu meio, a fim de compreender cronologicamente as causas que referiam a pintora dubiamente em críticas de arte não especializada, tornando os fragmentos de uma discussão o principal material biográfico da personalidade que teve sua presença perpetuada de maneira injusta no cenário artístico moderno.

A partir do objeto de estudo centralizado, que foi a produção artística de pintora, a pesquisa pôde não se limitar somente aos sete acervos em destaque, mas também contou com óleos mais conhecidos para enfatizar sua fase de autorrepresentação e retratos de Lucy realizados por Lasar Segall para investigar como a imposição da modelo, sendo ela artista, refletia na visão dele, como pintor. Esse estudo se tornou uma frente ampla e investigou acervos do Rio de Janeiro à Londres buscando qualquer detalhe que pudesse ter passado despercebido da contribuição. Dessa maneira, entre as análises presentes nesse trabalho – sucintas e lineares que cumprem o objetivo desta pesquisa – e a reflexão em meio às intenções temáticas, trabalhamos a legitimação da personalidade artística colocando a sua produção frente ao desafio de se sobressair em um contexto precursor e engessado.

As presentes considerações concluem que esse trabalho de reconstrução e exposição do legado de Lucy Citti, em todas os esforços práticos e teóricos, ultrapassa a revisão de uma biografia artística marginalizada: serve de uma prática política e social de reaver frequentemente a potência das coleções no acervo e estudar seus formatos, relações de similaridade e seu possível reposicionamento no campo das artes plásticas brasileira.

Ao formatar a biografia da pintora em exposições e textos curatoriais pode-se ilustrar toda uma pesquisa realizada de um duro levantamento bibliográfico que, quando não era escasso, repetia informações das primeiras vezes em que a artista foi citada em um jornal. Soma-se a essa formatação uma série de aspectos que contribuíram para a difusão desse material revisado para

o público: o ineditismo das obras que, distantes do critério a qual foram selecionadas e doadas, construíram a possibilidade de se analisar pictoricamente os trabalhos em fases e linguagens e remontar lacunas da biografia da pintora; a valorização que se nota do público frente a uma produção do modernismo paulista, resgatando o mesmo fascínio que se tem quando ouve-se sobre Portinari e Tarsila do Amaral; e a linguagem segura e simples ao qual essas exposições foram curadas, aproximando o espectador de maneira genuína, envolvo por uma história real.

As exposições como um potente instrumento de comunicação que dialogam hoje com um público diverso pôde quebrar com a fixação em fases consagradas do modernismo paulista, enfatizando não apenas a complexidade técnica e temática da produção de Lucy, mas também como esses projetos curatoriais serviram para denunciar a fragilidade das narrativas que sustentam a memória institucional da arte e do artista no Brasil, fato que pode ser ilustrado pela doação de lotes sem nenhum aparato bibliográfico para munir os museus de uma representação mais justa. Defende-se nesse trabalho o poder do gesto curatorial de conferir protagonismo à artista deslocando sua leitura de modelo para artista plural, inaugurando uma nova maneira de fruição com a obra dela, dessa vez livre de ser atrelada a outro artista para ter sua biografia exposta.

Os estudos acerca do aporte bibliográfico desse trabalho foi conduzido praticamente inteiro por pesquisas de campo, que iniciaram dentro do acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru, pelo primeiro contato com as obras da pintora, ocasião em que tomei notas e dei início a um processo construtivo de reunião de materiais entre o Instituto de Estudos Brasileiros e a Biblioteca Jenny Klabin, o que torna esse processo curioso, uma vez que, por meses, as únicas consultas que eu realizava eram dentro dos acervos artísticos, escrevendo as análises e leituras pictóricas que surgiam da divergência de um acervo para o outro. Em campo, não foi tão difícil notar como as instituições lidavam com esses conjuntos, pois quanto mais próximo ao interior paulista, menos se sabia ou pouco se priorizava a coleção de Lucy nos processos de conservação e difusão, enquanto os acervos próximos da capital compreendiam melhor o conteúdo que receberam, fato que sempre fazia algumas obras da pintora circularem por exposições coletivas contemporâneas ou estarem no meio de alguma pesquisa

institucional. Portanto a doação poderia ter tido o cuidado de questionar e recombinar o papel das instituições na perpetuação de ausências artísticas.

O objetivo de criar uma rede com esses acervos e trabalhar em projetos de curadoria individuais sobre a artista não foi perdido, apenas moldou-se a realidade orçamentária e ao plano anual de exposições de cada instituição, consequentemente surgem convites para produzir textos sobre parte do conjunto ou publicar uma reflexão sobre as obras reunidas, o que também conta como um rico processo de difundir as novas perspectivas sobre a vida e obra da pintora. Essa circulação que traz Lucy de volta à cena em um emergente estado contemporânea é forte aliada das narrativas curatoriais mais responsáveis que, como evidenciado nos resultados desse trabalho, remonta e reafirma a curadoria como ferramenta de reparação estética e histórica.

Pretende-se que esse processo de pesquisa, aliado às duas exposições e todos os textos críticos que resultaram dele promovam mais ações formativas, adicionalmente a visibilidade e disponibilidade do acervo para futuras pesquisas e a garantia de reaver fundamentos e leituras que enriqueçam o desenvolvimento e reconstrução crítica da historiografia da arte brasileira quando se fizer necessário defender e inserir uma personalidade artística que não integrou os estudos anteriores.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Catálogos de exposição

MUSEU de Arte de São Paulo. Exposição de pintura de Lucy Citti Ferreira. São Paulo: Masp, 1954.

PITTA, Fernanda. Lucy Citti Ferreira em questão. In: MESQUITA, Ivo (org).

Lucy Citti Ferreira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.

Artigos e Pesquisas

ANAIS DO 41º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2021 [Evento on-line]. *Arte em tempos sombrios. São Paulo: CBHA, 2021.*

BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*. São Paulo: editora 34/Edusp, 2012.

MUSEU Lasar Segall. 50 obras do acervo. Org. Jorge Schwartz e Marcelo Monzani; textos de Vera d'Horta. São Paulo: Museu Lasar Segall.

Nastari, Danielle Misura. A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes / Danielle Misura Nastari; orientadora Daisy Valle Machado Peccinini – São Paulo, 2016.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

SOUSA, Sophia Faustino Freiria de; COSTA, Helouise Lima. Relações de gênero nos autorretratos de Lucy Citti Ferreira, 1930-1940. *Revista Seminário de História da Arte*, Vol. 01, N. 09, 2021.

Artigos físicos em jornais e revistas

ANTONIA, Maria. Despedida. *Jornal de Notícias*. São Paulo, 27 de Maio de 1948.

BRAGA, Rubem. 'Marcha' e Lucy. *Marcha*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1935.

D'HORTA, Vera. Lasar Segall e o modernismo paulista. São Paulo: Brasiliense, 1984.

D'HORTA, Vera. Lucy Citti Ferreira. *Guia das Artes*. Museu Lasar Segall, São Paulo. v. 2. n. 10, 1988.

FERRAZ, Geraldo. Ferreira moça pintora. *Diário da Noite*, São Paulo, [?] 1935.

FERREIRA, Lucy Citti. *Raça, nacionalidade e arte*. *Bellas Artes*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 31-32, 1938.

FERREIRA, Lucy Citti. Sou jovem, estudo, procuro, luto... *Bellas Artes*, Rio de Janeiro, n. 28, set. 1937.

MACHADO, Lourival Gomes. Lucy Citti Ferreira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1954.

MARTINS, Luis. Em S. Paulo com Lucy Citti Ferreira. *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1940.

SEGALL, Lasar. Lucy Citti Ferreira: algumas palavras sobre um forte talento. *Bellas Artes*. Rio de Janeiro, jan. 1937.

I Salão de Maio. *Correio de São Paulo*. São Paulo, 9 de julho de 1937.