

Lucy Citti Ferreira no MoMA

Lucy Citti Ferreira at MoMA

DOI: 10.20396/rhac.v6i1.20498

SOPHIA FAUSTINO

Mestranda do Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA USP)

 0000-0002-6543-9888

Resumo

A partir do cotejamento de dados a respeito da presença de mulheres artistas no Museu de Arte Moderna de Nova York e da aquisição de obras de artistas brasileiros pela mesma instituição, este artigo discute a trajetória da obra de Lucy Citti Ferreira (São Paulo, 1911 - Paris, 2008), adquirida pelo MoMA em 1942 e, em seguida, reflete a respeito das ambivalências relacionadas à falta de reconhecimento da artista, ainda pouco conhecida do público brasileiro e internacional, para além de sua atuação enquanto modelo de Lasar Segall.

Palavras-chave: Lucy Citti Ferreira. Mulheres artistas. Modernismo brasileiro. Museu de Arte Moderna de Nova York.

Abstract

Based on a comparison regarding the presence of women artists at the Museum of Modern Art in New York and the acquisition of works by Brazilian artists by the same institution, this article presents the trajectory of the work made by Lucy Citti Ferreira (São Paulo, 1911 - Paris, 2008), that was acquired by MoMA in 1942. It reflects on the ambivalences related to the lack of recognition of the artist, still little known to the Brazilian and international public, beyond her work as a model for Lasar Segall.

Keywords: Lucy Citti Ferreira. Women artists. Brazilian modernism. Museum of Modern Art New York.

Mulheres artistas e o Museu de Arte Moderna de Nova York

A exposição *Cubism and Abstract Art*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1936, com curadoria do seu então diretor Alfred H. Barr Jr. trazia, segundo as análises realizadas pela historiadora da arte Griselda Pollock, um exemplo emblemático de como espaços hegemônicos ligados ao modernismo apresentam seleções em que estão imbricadas práticas pautadas pelas relações de gênero, estabelecendo os artistas homens como os “gênios” que teriam heroicamente concebido as vanguardas.¹ Na capa do catálogo organizado por Barr, apresenta-se uma linha evolutiva esquemática que enaltece um modernismo único, a partir de uma cronologia que exclui qualquer análise das condições sociais ali imbricadas.

Enquanto o primeiro museu exclusivamente dedicado à arte moderna, fundado em 1929 por três mulheres de famílias tradicionais americanas — Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan e Abby Aldrich Rockefeller —, o MoMA se transformava, naqueles primeiros anos, no museu de arte que instituía de maneira mais imperativa a organização de uma história única do modernismo. Contrariando disputas e polissemias, essa história seria, até hoje, uma das versões mais aceitas e replicadas.²

O estabelecimento dessa história do modernismo parecia estar no cerne do próprio ideal museológico do MoMA, considerado modelo a ser seguido por diversas instituições ao redor do mundo. Visitas à coleção permanente do museu, até mesmo nas primeiras décadas do século XXI, antes de reelaborações críticas mais recentes da curadoria³, levariam os visitantes a entrarem em um ambiente ritualístico, conforme define Carol Duncan a respeito do espaço do museu,⁴ mas com o diferencial de tratar-se de uma instituição moderna desde sua fundação:

A aura que circunda a coleção permanente do MoMA não se compara a nenhuma outra coleção de arte moderna. A opinião ilustrada literalmente define a coleção do MoMA enquanto o cânone da história da arte moderna. Visitantes vão ao MoMA certos de encontrar não simplesmente obras-primas, mas trabalhos que marcam pontos de virada nessa história: *Noite Estrelada*, *Les Demoiselles d'Avignon*, *MaJolie*, *The Red Studio*, *Broadway Boogie-Woogie*, *Guernica*. Desde sua inauguração, os financiadores do MoMA, guiados pelos Rockefeller, promoveram uma imagem de

¹ POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference**. Routledge: London, 1988 p. 72.

² DUNCAN, Carol. The modern art museum: it's a man's world. In: **Civilizing Rituals: inside public art museums**. New York: Routledge, 1995, p. 102.

³ Referimo-nos à reforma de expansão e reformulação do acervo realizada pelo museu em 2019, que pretendia apresentar novas abordagens. Ver mais em: <https://www.moma.org/about/new-moma>. Acesso em: 7 mar. 2025.

⁴ Em seu livro *Civilizing Rituals* (1995), Carol Duncan explica que os museus, desde sua criação no século XIX, são espaços ritualísticos análogos aos templos religiosos. Mesmo sendo seculares, eles têm função ritualística ao serem ambientes reservados à atenção específica da contemplação e da educação, além de representarem as crenças de uma cultura. Cf.: DUNCAN, *op.cit.*, p. 8.

modernidade glamourosa e de um liberalismo que contrastava com os tipos anteriores de museu ligados às ideologias do século XIX.⁵

Diante dos “pais” da arte moderna, o observador tem acesso a obras tidas como seminais de grandes pensamentos e reviravoltas artísticas, muitas vezes embasadas no estudo do nu, do corpo feminino entregue ao olhar masculino.⁶ A coleção do MoMA manteve por muito tempo essas práticas curatoriais, centradas nos ideais formalistas e liberais, inseparáveis de narrativas masculinistas, diante dos quais a presença de artistas mulheres se revelava bastante tímida. Duncan argumenta que, como os heróis exemplares do ritual estabelecido pelo MoMA são geralmente homens, a presença de mais do que um número meramente simbólico de mulheres artistas poderia ameaçar a integridade desse ritual. Uma ou outra mulher pode, ocasionalmente, ser absorvida, mas muitas diluiriam a urgência e a dinâmica da provação, que depende e explora desejos e medos identificados como masculinos.⁷ De fato, quando retornamos à mostra *Cubism and Abstract Art*, vemos que não havia mulheres presentes entre os 62 artistas integrantes. Ou melhor, quatro nomes femininos integravam a exposição — enquanto exemplos das artes aplicadas, no entanto.⁸

Na década de 1970, artistas, críticas, curadoras e outras trabalhadoras da arte manifestaram-se em frente ao Museu de Arte Moderna de Nova York protestando contra a falta de representação nos espaços expositivos a fim de alertar o público contemporâneo ao perigo do esquecimento que sofria o trabalho das artistas que produziam naquele momento.

Em 1984, um piquete organizado em frente à mesma instituição, feito em resposta à mostra “International Survey of Painting and Sculpture” — que contava com 13 mulheres entre 169 artistas —, deu origem ao grupo ativista das Guerilla Girls. Na obra *MoMA Mia!!! 13 Years and We're Still Counting*, de 1997, o grupo apresenta um de seus levantamentos a respeito da presença feminina em grandes exposições retrospectivas do museu: em 1984, a presença arrebatadora de artistas homens brancos foi mais uma vez constatada 13 anos depois.

⁵ DUNCAN, Carol; WALLACH, Alan. The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis. **Marxist Perspectives**, n. 4, 1978, p. 33. Tradução nossa. No original: “The aura surrounding MoMA’s permanent collection is unmatched by any other collection of modern art. Educated opinion literally identifies MoMA’s collection with the mainstream of modern art history. Visitors come to MoMA convinced that they will find not simply masterpieces but works that stand as the turning points in that history: *Starry Night*, *Les Femmes d’Alger*, *MaJolie*, *The Red Studio*, *Broadway Boogie Woogie*, *Guernica*. From the time of its founding, MoMA’s trustees, led by the Rockefellers, promoted an image of glamorous modernity and liberalism that contrasted sharply with older types of museums and their nineteenth-century ideologies.”

⁶ DUNCAN, *op. cit.*, 1995, p. 111.

⁷ *Ibidem*, p. 113.

⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernas em museus: uma consagração tardia. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **História das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2 - Antologia. São Paulo: MASP, 2019, p. 486.

Já em 2010, dados apontavam que das 2.052 exposições realizadas no museu desde 1929, apenas noventa e cinco eram focadas na produção de mulheres e sete eram coletivas que contavam exclusivamente com a produção feminina.⁹



Figura 1:
Guerrilla Girls, *MoMA Mia!!! 13 Years and We're Still Counting*, 1997.
Impressão (pôster), 43.2 × 56 cm. Acervo Whitney Museum, Nova York.

Além disso, para os fins deste artigo, é relevante elencarmos que as artistas e designers que expunham no MoMA durante as primeiras décadas de existência do museu eram, em sua grande maioria, de origem estadunidense, sem que o museu buscasse maiores representações internacionais¹⁰ para além de algumas exceções. Entre elas está a entrada histórica de artistas latino-americanas no museu durante o período da Segunda Guerra Mundial, ao passo que a primeira mostra individual de um artista mexicano,

⁹ POLLOCK, Griselda. The missing future: MoMA and modern women. In: SCHWARTZ, Alexandra (org.). *Modern women: women artists at the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2010, p. 42.

¹⁰ *Ibidem*.

Diego Rivera, teria ocorrido ainda em 1931.¹¹ Veremos adiante que mesmo essa abertura à produção artística de mulheres latino-americanas naquele contexto não resultaria, ao contrário do que se esperaria, na sua presença efetiva no museu, ao menos no que tange o caso específico das artistas brasileiras.

O MoMA e o Brasil modernista

Por mais que o contexto brasileiro apresente contornos complexos no que se refere ao protagonismo conferido às artistas mulheres, sobretudo no que se refere a nossa historiografia, que confere centralidade a Anita Malfatti e a Tarsila do Amaral enquanto pioneiras do modernismo no Brasil, pouco se discute a respeito da produção de Anita e Tarsila durante as décadas de 1930 e 1940. Ao contrário, o interesse historiográfico parece voltar-se, nesses anos, para a obra de artistas homens, como Candido Portinari, Lasar Segall e Flávio de Carvalho. Segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni, o reconhecimento de Anita e Tarsila oscila ao longo do século XX: em 30 e 40, embora estivessem produzindo e participando de exposições, as duas artistas eram pouco notadas.¹²

Tal visão parece ser aplicada ao modernismo brasileiro de maneira ampla, visto que gradualmente a Semana de Arte Moderna de 1922 foi estabelecida como um evento diante do qual haveria uma espécie de fosso historiográfico, em que as décadas de 1930 e 1940 são vistas como períodos de menor interesse estético, de menor ousadia, em que há menos interesse por parte dos historiadores em comparação ao “momento áureo” do modernismo de 1920 ou ao “triunfo abstracionista” de 1950.¹³

Para os críticos contemporâneos ao período, como Mário de Andrade, em 1930 e 1940 o modernismo vinha passando pela construção de uma “fase mais cotidiana”,¹⁴ ou, como definira Antonio Candido, por um período de “rotinização”. Candido falava, sobretudo, em termos de uma maior participação social diante das práticas culturais na década de 1930, principalmente quando comparada à década anterior. Para ele, houve um movimento de unificação cultural que teve condições de “realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920,

¹¹ COTA JR., Eustáquio Ornelas. **A Formação da Coleção Latino-Americana do Museu de Arte Moderna de Nova York: cultura e política (1931-1943)**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 40. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-09122016-152003/pt-br.php>. Acesso em: 1 jul. 2025.

¹² SIMIONI, Ana Paula. **Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2022, p. 241.

¹³ *Idem*. **Mulheres artistas: nos salões e em toda parte**. São Paulo: Galeria Arte132, 2022, p. 6.

¹⁴ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995, p. 35.

que tinha sido uma sementeira de grandes e inúmeras mudanças”,¹⁵ tendo a sociedade aprendido a conviver e a apreciar a arte moderna.

Nesse período, era a obra de Candido Portinari que ganhava destaque nacional e internacional. O artista, natural do interior de São Paulo, após seus anos de formação na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e uma temporada de estudos na Europa, retornara ao Brasil com o interesse de elaborar em sua obra a temática nacional e social.¹⁶ A partir de então, tornou-se o principal artista oficial do governo do Estado Novo e foi quem representou o Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939, como uma figura importante a assegurar as políticas de boa-vizinhança com o governo estadunidense. Depois disso, Portinari consagrou-se com uma mostra individual no MoMA, em 1941.¹⁷

Nesse mesmo movimento, os Estados Unidos desenvolviam ações voltadas às artes visuais com países latino-americanos, diante das quais o MoMA era peça fundamental. Foi assim que, em 1941, Nelson Rockefeller, o então presidente do museu e participante da alta cúpula do presidente estadunidense Franklin D. Roosevelt, enviou o emissário Lincoln Kirstein para realizar a aquisição de obras para o acervo da instituição.¹⁸

A iniciativa ocorrera, primeiro, em segredo. Com o intuito de reforçar a política de boa-vizinhança do presidente Roosevelt, Rockefeller realizou uma doação anônima para a aquisição de obras ao museu, no valor total de, à época, US\$ 25.000,00. Segundo a pesquisadora Danielle Nastari, a turnê de Kirstein pelos países latino-americanos tinha o intuito de compreender e mapear as culturas e os aspectos políticos que ele observava enquanto um espião do governo estadunidense durante a Segunda Guerra:

Ele enviava relatórios regulares para diferentes Departamentos de Estado americanos, preocupado em identificar atividades como ações simpáticas ao Eixo por parte de intelectuais e artistas. Era um enviado do OCIAA,¹⁹ trabalhando então em consonância com as diretrizes do Conselho de Defesa Nacional americano.²⁰

Após o sucesso da empreitada anônima de Kirstein, Rockefeller incentivara o emissário a partir mais uma vez à região, desta vez como um enviado oficial do MoMA. Os trabalhos que integraram a

¹⁵ CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abril 1984.

¹⁶ FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

¹⁷ NASTARI, Danielle Misua. **A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 164. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-07032017-102630/pt-br.php>. Acesso em: 1 jul. 2025.

¹⁸ COTA JR., *op.cit.*, p. 66.

¹⁹ Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) era uma agência estadunidense voltada à implementação das políticas do governo Roosevelt nos países latino-americanos. Cf.: NASTARI, *op.cit.*, p. 147.

²⁰ *Ibidem*, p. 174.

coleção foram depois exibidos, em 1943, na exposição *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*. Para além das obras adquiridas, destacamos a presença de Maria Martins, escultora brasileira que, naquele momento, vivia e expunha em Nova York. Sua obra *Christ*, de 1941, havia sido adquirida no mesmo ano pelo próprio Rockefeller.²¹

No Brasil, Kirstein teria passado cerca de um mês. Por meio de cartas, o emissário comentava a Alfred Barr sobre os artistas e as obras que adquiria e que, depois, serviriam de material para a constituição do catálogo de 1943. Era a sua narração de uma história da arte latino-americana.

Nessa empreitada, treze artistas brasileiros tiveram trabalhos adquiridos por Kirstein. São eles: Alberto da Veiga Guignard, José Bernardo Cardoso Júnior, José Pancetti, Heitor dos Prazeres, Tomas Santa Rosa, Percy Deane, Paulo Rossi Osir, Francisco Reboló Gonsales, Emídio Souza, José Moraes. E, no mesmo grupo, as mulheres Georgette Pinet, Edith Bering e Lucy Citti Ferreira.

Notamos a ausência, nessa listagem, de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Anita não teve obras adquiridas pela instituição, enquanto o MoMA só passaria a adquirir obras de Tarsila em seu acervo muito tempo depois — no caso, *A Lua* (1928), comprada em 2019, após o grande sucesso de sua primeira exposição individual no museu.²²

A partir disso, ficam alguns questionamentos: ter obras presentes no acervo do principal museu de arte moderna do ocidente pode ser interpretado como um sinônimo de consagração da produção feminina? E quanto tempo esse processo leva? Afinal, vemos que a própria aquisição dos trabalhos de Tarsila foi bastante tardia. E até mesmo Maria Martins, que teve obras adquiridas pelo MoMA nos anos 1940, não passaria a integrar exposições coletivas até a década de 1990.

O trabalho artístico de mulheres presentes em acervos de museus é muitas vezes fadado ao ostracismo das reservas técnicas, podendo passar muito tempo sem serem exibidos, ou até mesmo chegarem ao ponto de nunca serem vistos pelo público. É evidente, pela enumeração das mulheres artistas brasileiras com obras adquiridas por Kirstein, que sua presença de fato não equivaleu à consagração²³ de seus trabalhos. As trajetórias de Lucy Citti Ferreira, Edith Bering²⁴ e, mais ainda, de

²¹ COTA JR, *op.cit.*, p. 51.

²² SIMIONI, *op. cit.*, 2019, p. 496.

²³ O uso do termo “consagração” parte das propostas de Alan Bowness (1989), revistos por Nathalie Heinich (1998) e Nuria Peist Rojzman (2005) sobre os círculos de reconhecimento dos artistas modernos, que têm a consagração como processo final. Nesse sentido, a aquisição de obras por instituições públicas renomadas e a exposição de trabalhos em exposições individuais feitas em grandes museus é uma etapa importante desse processo. Cf.: BOWNESS, Alain. *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*. Londres: Thames and Hudson, 1990; HEINICH, Natalie. *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998; ROJZMAN, Nuria Peist. El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. *Materia*, n. 5, p. 17-43, 2005.

²⁴ Edith Behring nasceu no Rio de Janeiro em 1916. Foi gravadora, pintora, desenhista e professora. Estudou com Candido Portinari e obteve licenciatura em educação artística. Na década de 1950, dedicou-se à produção de gravuras de temática social. Em 1959, organizou o Ateliê de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Foi premiada na Bienal

Georgette Pinet,²⁵ são pouco conhecidas do público brasileiro. E mais ainda do internacional. Dessa maneira, compreendemos que a aquisição de obras por grandes museus é, sim, uma etapa importantíssima para o reconhecimento das artistas. Essa ação, contudo, só pode de fato dar frutos quando as instituições criam esforços para que o público tome conhecimento dessas produções.

A presença-ausente de Lucy Citti Ferreira

Para melhor compreendermos as dinâmicas que circundam a falta de reconhecimento de artistas que têm obras adquiridas por instituições renomadas como o MoMA, analisaremos o caso específico da aquisição da obra de Lucy Citti Ferreira, *Mãe preta e filho* (1942).

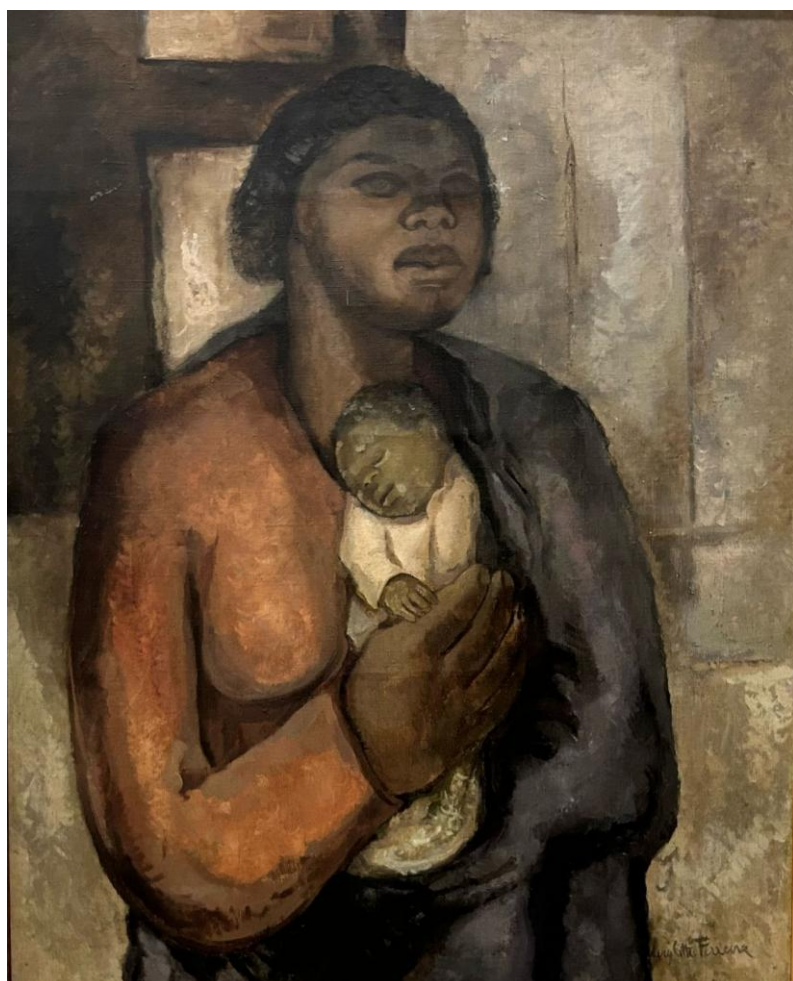


Figura 2:
Lucy Citti Ferreira.
Mãe preta e filho, 1942.
Óleo sobre tela, 91,4 x 72,7 cm.,
Acervo MASP, São Paulo.

Americana de Gravura de Santiago e participou das Bienais Internacionais de São Paulo, de 1957 a 1967. Ver mais em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/7888-edith-behring>. Acesso em: 7 mar. 2025.

²⁵ Georgette Pinet nasceu em Belém do Pará em 1893. Estudou na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro com Oswaldo Teixeira. É definida pelos escritos de Kirstein enquanto uma “pintora primitivista”. Cf.: KIRSTEIN *apud* NASTARI, *op. cit.*, p. 192.

Lucy Citti Ferreira nasceu em São Paulo, em 1911. Ainda criança mudou-se para a Europa e, em 1930, ingressou na École Régionale des Beaux-Arts do Havre e, em 1932, na École Nationale des Beaux-Arts, em Paris. Lá permaneceu até 1934, tendo estudado pintura e escultura com professores como Fernand Sabatté (1874 –1940) e Armand Matial (1984 –1960), ambos vencedores do Grand Prix de Rome. Durante seu período de estudos na França, a artista recebeu menções honrosas e participou de salões importantes para o circuito modernista do período, como o XII Salon des Tuileries.

Retornou a São Paulo em 1935, já enquanto uma artista formada. Seus estudos acadêmicos, as exposições que havia integrado e os comentários elogiosos que recebeu da imprensa francesa foram elementos que, ainda nos primeiros meses daquele ano, seriam apresentados nos periódicos como um caráter distintivo de seu trabalho. Além disso, também durante esses primeiros meses, Lucy escreveu a Mário de Andrade, figura central do modernismo paulista, convidando-o a visitar seu ateliê. Na visita, Mário teria reconhecido nas suas obras semelhanças com a paleta do pintor Lasar Segall e, assim, intermediaria o primeiro contato entre ambos, que resultara, ainda em 1935, em uma convivência intensa que se estendeu até 1947.

A relação afetiva e de coleguismo nutrida por Segall e Lucy é evidenciada pela documentação que integra os arquivos pessoais dos dois artistas.²⁶ Lucy Citti foi a principal modelo de Lasar Segall e seu rosto é reconhecível em várias produções importantes do pintor, como *Pogrom* (1937) e *Navio de Emigrantes* (1939-1941). Além disso, a artista assumia diferentes tarefas no ateliê de Lasar Segall: ela zelava pelo espaço, preparava e fotografava telas, realizava a compra de materiais. Os dois artistas compartilhavam modelos para a produção de retratos, utilizavam as mesmas preparações de tintas e de cenários para naturezas-mortas, ambos preparados por Lucy, e conversavam sobre música, arte, literatura e política. O ateliê era também a residência de Segall e de sua família, e lá Lucy não só trabalhava ao lado do pintor, como auxiliava no cuidado dos filhos de seu colega.

Quando Lincoln Kirstein veio ao Brasil, Lucy Citti Ferreira estava produzindo proficuamente, também em seus projetos pessoais. Ela vinha participando das principais mostras coletivas modernistas, como as três edições do Salão de Maio, além de obras suas terem sido recentemente adquiridas por instituições estrangeiras, como a empresa norte-americana IBM. Sua presença na crítica brasileira, contudo, vinha sendo reduzida à imagem de mera discípula e imitadora de Lasar Segall. Essa visão,

²⁶ Fazemos referência ao arquivo documental presente no Museu Lasar Segall e ao Fundo Lucy Citti Ferreira, localizado no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Entre as documentações que atestam as várias dimensões da convivência e do compartilhamento criativo entre ambos, destacam-se as correspondências trocadas e os diversos registros fotográficos presentes nos dois arquivos.

segundo a pesquisadora Regina Teixeira de Barros,²⁷ contou com uma espécie de estopim em 1937, quando o crítico Quirino Campofiorito afirmou, em revista editada por ele, que Lucy teria se “deixado esmagar pela influência” de Segall.²⁸ Mas, desde o início, Lucy defendeu-se publicamente. A artista dizia que aquilo que vinha sendo denominado influência tratava-se, na realidade, de uma busca deliberada pelos meios de enriquecer e aprimorar sua arte:

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? (...) O que é lastimável é que os pintores que se creem individuais, de medo de perder a nota que na opinião geral os caracterizam, perdem a melhor ocasião de estudar. (...)

Crede, senhor Campofiorito, que eu gostaria que minha carta fosse traduzida e publicada em vosso jornal, pois isto será para mim uma verdadeira satisfação, que todos saibam que eu considero um elogio, isto que tanto vos atormenta a vós e a tantos outros. Eu lamento que ninguém compreenda que lição admirável e que aproveitamento um período de influência como esta me proporciona. Estejam sossegados, eu conheço minha estrada e me sinto feliz. Sou jovem, estudo, procuro, luto...²⁹

Pouco preocupada com uma crença na individualidade e na genialidade modernas, próximas àquelas enaltecidas por Alfred Barr em seu catálogo, a Lucy interessava a procura pelos meios de aprimoramento de seu trabalho, tomando sua relação de compartilhamento com Segall em evidente postura ativa e dinâmica. Quando entrevistada pelo escritor Luis Martins em 1940, a artista defendeu vez mais seu posicionamento: “se eu fizesse comércio com a minha arte, compreende-se que eu explorasse essa influência de Segall. Mas eu faço arte para mim”.³⁰

A visão estereotipada da artista influenciada é, todavia, reiterada por Lincoln Kirstein, que enxergou com pena a vida de Lucy, fazendo parecer que esse sentimento teria sido o critério escolhido para a aquisição de um trabalho seu. Em sua carta enviada a Alfred Barr, o emissário do MoMA fez as seguintes declarações:

Essa moça muito bonita e talentosa é uma escrava devota e amiga de Lasar Segall. Ela é muito condenada localmente por seguir diligentemente o mestre; contudo, sinto que ela tem grandes qualidades e trabalha o tempo inteiro tentando refinar e desenvolver seu dom considerável. Uma grande e bela peça sua foi vendida à International Business Machines. Não vi nada em seu estúdio de que gostei tanto a

²⁷ BARROS, Regina Teixeira de. O legado de Lucy Citti Ferreira. In: **Lucy Citti Ferreira**. Catálogo de exposição (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 15 jun. 2013 - 19 out. 2013). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013, p. 13.

²⁸ JOÃO DAS ARTES. 1º Salão de Maio. **Bellas Artes**, Rio de Janeiro, n. 26-27, ago. 1937.

²⁹ Ver mais em: FERREIRA, Lucy Citti. “Sou jovem, estudo, procuro, luto...”. **Bellas Artes**, Rio de Janeiro, n. 28, set. 1937.

³⁰ MARTINS, Luis. Em S. Paulo com Lucy Citti Ferreira. **Vamos Lêr!**, 14 mar. 1940, p. 17-20.

não ser uma pintura enorme que era tão parecida com Segall a ponto de ser quase indistinguível. A obra que comprei foi iniciada em 1937, deixada de lado e quando gostei dela a artista expressou surpresa, mas disse que gostaria de trabalhar mais nela e o fez. É interessante compará-la com certas pinturas de Lasar Segall sobre negros, que estão entre seus trabalhos mais fracos. De todas as pessoas que conheci no Brasil, essa moça foi de quem gostei mais. Ela vive uma situação difícil e está particularmente isolada de qualquer círculo social em função de sua ligação com Segall.³¹

Kirstein adquiriu *Mãe preta e filho* por cento e cinquenta dólares, equivalentes, nos valores de 2025, a US\$ 3.035,07.³² Esse mesmo valor foi desembolsado para a aquisição das pinturas de Santa Rosa e Rebolo, enquanto o trabalho comprado pelo preço mais elevado foi uma comissão: a têmpera *Ouro Preto*, produzida por Guignard.³³ Sua declaração a Barr até considera o ofício e o profissionalismo da artista, que “tem grandes qualidades e trabalha o tempo inteiro tentando refinar e desenvolver seu dom considerável”. O tom principal de sua carta, porém, é a relação com Lasar Segall, reduzindo o trabalho da “moça de quem mais gostou” ao estatuto de “escrava devota”.

É difícil compreender totalmente o motivo da obra de Lucy nunca ter sido exposta. Parece-nos evidente o peso da carta de Kirstein, que minimiza a importância do trabalho, alinhando-o às obras que ele considerava as piores de Segall. No entanto, assim como outros dos trabalhos adquiridos naquela remessa, a tela de Lucy apresenta uma imagem comum entre as produções artísticas realizadas durante as décadas de 1930 e 40: a figuração de pessoas negras, além de índices relacionados à cultura popular brasileira. Essas obras vinham acompanhadas de uma estética condizente ao movimento do retorno à ordem, presente em várias das outras obras adquiridas por Kirstein.

Na tela de Lucy, a maternidade negra evoca a figuração clássica da madona, o menino Jesus no colo de sua mãe. Isso é evidenciado pelas cores escolhidas pela artista para a representação das vestimentas da mãe negra: o azul e o vermelho, comumente utilizados na representação do manto de Maria. Equiparando a figura da mulher negra à da virgem, Lucy edifica relações maternas menos visibilizadas.

Ao mesmo tempo, o rosto da mãe é representado com um cuidado cromático notável, em atenção aos sombreados e às diferentes pigmentações, como entre os lábios superiores e inferiores da figura. A estilização da mão, agigantada, é recurso comum das obras da artista, muito utilizado em seus autorretratos pintando. A mão engrandecida chama atenção, nesses casos, ao trabalho artístico,

³¹ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Lincoln Kirstein Papers**, Série I, pasta G, mai-jun. 1942 *apud* NASTARI, *op. cit.*, p. 197. Tradução realizada por Danielle Nastari.

³² Cálculo da inflação realizado segundo a plataforma disponibilizada pelo U.S. Bureau of Labor Statistics. Disponível em: https://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm. Acesso em: 10 mar. 2025.

³³ Foram pagos US\$ 250,00 pela obra de Guignard, Cf. NASTARI, *op. cit.*, p. 200.

enquanto em *Mãe preta e filho* ela parece possuir a função de proteger a criança no colo, pequena e frágil diante de sua grandeza. A deformação física operada por Lucy não recai necessariamente sobre o exotismo, portanto. Assim, na impassibilidade de estatuária da figura de olhar vazio, suas figuras humanas chegam à monumentalidade.

A escolha por uma paleta de cores mais sóbria – que mantém contidos até os tons de vermelho e azul do manto da mãe – além das pinceladas marcadas, ora com movimentos arredondados, ora assinalando traços autorreferentes e geométricos, são também parte importante da produção da artista nesse período. Essas características trazem consigo referenciais adquiridos pela artista em seu período parisiense, próximos ao retorno à ordem e à Escola de Paris, perceptíveis em suas obras anteriores.

Em certo sentido, as aproximações classicistas da obra de Lucy a distanciam de uma brasilidade exótica que poderia interessar um olhar estrangeiro. Por outro lado, a mão engrandecida evoca outras produções brasileiras realizadas durante o Estado Novo, como o painel dos *Ciclos econômicos* (1936-1944), de Candido Portinari.³⁴ Nesse caso, a deformação física procuraria chamar atenção à figura do trabalhador negro e sua dimensão braçal. Essas representações despersonalizadas figuram pessoas negras enquanto saudáveis, robustas e trabalhadoras, estabelecendo-as enquanto raça constitutiva da nacionalidade brasileira.³⁵ Não nos parece ser esse o fim da robustez presente na figura da obra de Lucy, mas é evidente que essa proximidade iconográfica não passaria despercebida por Kirstein.

Segundo levantou Danielle Nastari, tanto a obra de Lucy quanto outros cinco trabalhos, dos artistas Santa Rosa, Osir, Rebolo e Emídio de Souza, foram imediatamente recusadas pelo Conselho de Aquisições do MoMA: “parece que os critérios de seleção de obras utilizados por Kirstein, voltados à política da boa vizinhança, não agradaram os conselheiros do museu”.³⁶

As escolhas diplomáticas e consideravelmente pessoais feitas por Kirstein resultaram em uma saída significativa de obras da coleção do museu. Algumas permaneceram nas reservas técnicas, sem nunca mais serem expostas, outras passaram a integrar a coleção de estudo, outras ainda foram separadas para venda ou troca. Em 2019, quando o museu realiza uma exposição que revisita a coleção formada pelo emissário, *Lincoln Kirstein's Modern*, apenas três dos brasileiros participam: Edith Behring, Percy Deane e José Bernardo Cardoso Jr.

Deve-se assinalar que isso não fez com que as relações diplomáticas entre o Brasil e os Estados Unidos através do Museu de Arte Moderna de Nova York cessassem. Ao contrário, elas se estreitaram no

³⁴ Além do exemplo apresentado, destacamos que várias das obras de Portinari adquiridas pelo MoMA apresentam essa característica, como *Torso masculino* (1939) e *Menina ajoelhada* (1939).

³⁵ CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Sua alma em sua palma: identificando “raça” e inventando a nação. In: PANDOLFI, Dulce. **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 262.

³⁶ NASTARI, *op. cit.*, p. 212.

período pós-guerra. Em 1946, Alfred Barr e a curadora Dorothy Miller adquiriram 14 obras do circuito de galerias de Nova York para Nelson Rockefeller enviar a São Paulo e ao Rio de Janeiro, a fim de apresentar o que havia de mais “novo” na arte moderna estadunidense, inclusive com trabalhos de artistas exilados nos Estados Unidos. As doações de Rockefeller e sua relação cada vez mais próxima dos agentes do sistema artístico brasileiro têm grande simbiose com a consolidação das primeiras instituições museológicas no país, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), além da Bienal de São Paulo.³⁷

De todo modo, a obra de Lucy Citti Ferreira não integrou a coleção principal do MoMA, nem participou da mostra que recuperava a história da coleção de Kirstein. Permaneceu 81 anos nos porões do museu, até ser devolvida ao Brasil em 2023, com necessidades de restauro, por meio de uma doação ao MASP, junto de três outras telas provenientes daquele mesmo lote de 1942 e que haviam sido negadas pelo Conselho do MoMA.³⁸ Ao observarmos esses trabalhos, notamos algumas características em comum: a paleta de cores reduzida a tons terrosos, uma figuração de cunho realista e classicizante, com aproximações à produção do Novecento Italiano³⁹ e, portanto, de temas que dificilmente se encaixariam nas leituras mais exóticas a respeito do território brasileiro que comentamos anteriormente. É possível interpretarmos, assim, que mesmo uma abordagem renovada por parte do museu novaiorquino nos anos recentes seguiu desconsiderando essa expressão do modernismo brasileiro em seu acervo.

Percebemos, enfim, que dois fatores coexistem quando analisamos a falta de visibilidade conferida à obra de Lucy Citti no MoMA, propagando sua invisibilidade. Por um lado, estão os critérios subjetivos que levaram a obra a adentrar as dependências do museu; as dinâmicas daquele período histórico, a visão estereotipada da artista pelo circuito artístico paulista e como tudo isso era percebido pelo emissário Lincoln Kirstein. Por outro lado, o ostracismo legado à obra de uma artista mulher e brasileira reafirmam a preservação do ritual masculinista desenvolvido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque desde sua fundação. A presença feminina e externa ao eixo europeu e estadunidense seguiu esporádico, sem apresentar vozes que escapassem da narrativa única estabelecida pelo museu.

Assim, do mesmo modo que Lucy Citti Ferreira tem o rosto perfeitamente reconhecível nas obras de Lasar Segall, sem que sua própria produção seja conhecida do público, também o fato de uma obra sua

³⁷ A esse respeito são relevantes os estudos de: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo Moderno**: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2017; TOLEDO, Carolina Rossetti de. **As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29012016-105805/pt-br.php>. Acesso em: 1 jul. 2025.

³⁸ São elas: *Natureza Morta*, de Paulo Rossi Osir; *Subúrbio de São Paulo*, de Francisco Rebolo e *Vista de Santos*, de Emídio de Souza. Agradecemos à equipe do acervo do MASP pelas informações.

³⁹ CHIARELLI, Tadeu. O Novecento e a Arte Brasileira. **Revista Italianística**, n. 3, p. 109-134, 1995.

estar presente em uma instituição do calibre do MoMA, sem nunca ter sido exposta, revela a posição ambígua vivida pelas mulheres modernistas. Inseridas no sistema, mas em posição periférica, elas estão “nas franjas”⁴⁰ do modernismo – presentes e, mesmo assim, ausentes.

⁴⁰ PERRY, Gill. **Women Artists and the Parisian Avant-Garde**: 1900 to the late 1920s. Manchester: University Press, 1995.