

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Mulheres modernistas da influência à parceria: o caso de Lucy Citti Ferreira

Sophia Faustino

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.17721>

Submetido em: 2026-08-29

Postado em: 2026-08-31 (versão 1)
(AAAA-MM-DD)

MULHERES MODERNISTAS DA INFLUÊNCIA À PARCERIA: O CASO DE LUCY CITTI FERREIRA

SOPHIA FAUSTINO.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6543-9888>.

<sphaustino@gmail.com>

PGEHA USP. São Paulo, SP, Brasil

RESUMO: Mulheres artistas ligadas ao modernismo têm sido lidas através de discursos que reconhecem, em primeiro plano, seus colegas e parceiros homens, legando a elas, muitas vezes, posições secundárias. Diante disso, este trabalho discute e problematiza a categoria de “influência” utilizada para descrever a obra e a trajetória de artistas mulheres em relações de compartilhamento criativo. Para tanto, tomamos como base o caso da pintora Lucy Citti Ferreira. Analisaremos uma crítica realizada em 1937 a respeito de sua participação no 1º Salão de Maio, no qual ela é, pela primeira vez, estabelecida como “influenciada” pelo pintor lituano-brasileiro Lasar Segall, com quem travou uma relação de parceria por 12 anos. Veremos como a artista responde à crítica tanto por escrito quanto através de sua própria obra apresentada no salão, que será interpretada como uma tomada de posição de sua parte. Esta proposta de comunicação é um desdobramento da pesquisa de mestrado desenvolvida no PGEHA USP, intitulada *Lucy Citti Ferreira: a parceria como autoria*, que analisou a trajetória e a obra e Lucy a fim de auxiliar no conhecimento sobre sua produção, suas particularidades e as relações de parcerias artísticas que estabeleceu.

Palavras-chave: modernismo brasileiro, Lucy Citti Ferreira, regime de singularidade, mulheres artistas, criações compartilhadas.

MODERNIST WOMEN ARTISTS FROM INFLUENCE TO PARTERSHIP: THE CASE OF LUCY CITTI FERREIRA

ABSTRACT: Women artists associated with modernism have often been interpreted through discourses that prioritize their male colleagues and partners, frequently relegating secondary roles to them. Considering this, this paper discusses the concept of "influence" as applied to the work and careers of female artists involved in creative partnerships. To this end, we focus on the case of the painter Lucy Citti Ferreira, as we analyze a 1937 critique regarding her participation in the 1st Salão de Maio, where she was characterized as having been "influenced" by the Lithuanian Brazilian painter Lasar Segall, with who she maintained a creative partnership for twelve years. We examine how Lucy responded to this criticism, both in writing and through the work she exhibited at the Salon: an act we interpret as a deliberate assertion of her own artistic stance. This proposition was developed from the master's research project conducted at PGEHA-USP, titled "Lucy Citti Ferreira: Partnership as Authorship", which analyzed Lucy's career and body of work to shed light on her artistic output and the artistic partnerships she established.

Keywords: Brazilian modernism, Lucy Citti Ferreira, regime of singularity, women artists, creative partnerships.

INTRODUÇÃO

Lucy Citti Ferreira (1911 – 2008) é uma artista com vasta produção, que recobre cerca de seis décadas e soma aproximadamente 3 mil trabalhos. De todas essas obras, foi durante os 12 anos vividos em São Paulo, entre 1935 e 1947, que ela mais produziu. Além disso, sua presença em acervos museológicos brasileiros é significativa: há obras suas em alguns dos principais museus do país, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Contemporânea da USP. Essa constatação não quer dizer, todavia, que ela seja amplamente reconhecida pela história da arte brasileira. Ao contrário, Lucy Citti Ferreira segue praticamente ausente nas principais narrativas a respeito do modernismo brasileiro.

Ela nasceu em São Paulo e ainda com poucos meses mudou-se com a família para a Europa. Aos dez anos, vivia na cidade portuária do Havre, na França. Lá iniciou, em 1930, seus estudos na École Régionale des Beaux-Arts, sob orientação de André Chapuy¹. Nesse primeiro momento de sua formação, participou de exposições locais e recebeu prêmios. Em 1932, por indicação de Chapuy, foi para a École Nationale des Beaux-Arts de Paris, onde estudou escultura com Armand Matial² e pintura Fernand Sabattée³. Durante seus estudos em Paris, participou de exposições coletivas no Grand Palais e no Salon des Tuileries. Ela retorna ao Brasil em 1935 e, no mesmo ano, escreve para Mário de Andrade, que a apresenta Lasar Segall, por reconhecer semelhanças temáticas e formais na obra dos dois. Assim, ela passa a frequentar o ateliê de Segall, tendo aulas com ele, mas rapidamente começa a trabalhar como sua colega, modelo e assumindo funções práticas no espaço do ateliê, como a preparação de tintas, telas e cenários de naturezas-mortas, além de auxiliar a família do artista com cuidados próximos aos de uma governanta. Além disso, durante os anos que esteve em São Paulo, participou de diversas exposições coletivas, como o III Salão Paulista de Belas Artes, em que recebe menção honrosa, e as três edições do Salão de Maio.

O Salão de Maio, inaugurado em 1937, teve como objetivo desenvolver um calendário cultural na capital paulista que permitisse uma maior divulgação da produção artística modernista, tendo sido

¹ André Chapuy (1885-1941) foi diretor da École Régionale des Beaux-Arts do Havre e um pintor de gênero, nus, retratos e paisagens. De acordo com André Salmon, “sua técnica é às vezes aquela dos impressionistas, cuja palheta ele adota alegremente”. SALMON, André, 1912, p. 96, apud. PITTA, Fernanda. Lucy Citti Ferreira em questão. In: MESQUITA, Ivo (org). *Lucy Citti Ferreira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013 [Catálogo de exposição].

² Armand Martial (1884 - 1960) foi professor da École Nationale des Beaux-Arts de Paris e vencedor do Grand Prix de Rome de escultura em 1913.

³ Fernand Sabattée (1874-1940) foi professor da École Nationale des Beaux-Arts de Paris, vencedor do Grand Prix de Rome de pintura em 1900 e chefe do ateliê de pintura localizado em Chamigny entre 1932 e 1940, o qual Lucy Citti Ferreira também frequentou.

organizado como uma alternativa ao Salão Paulista de Belas Artes, que havia organizado suas três primeiras edições nos moldes dos salões acadêmicos, enquanto o Salão de Maio não contava com premiações ou menções honrosas. Desse modo, o evento pode ser concebido como uma parte do processo de construção da maturidade do modernismo no Brasil, conforme sistematizou Ana Paula Cavalcanti Simioni. Segundo a autora, seriam três as fases, ao longo do século XX, pelas quais o modernismo brasileiro passa até sua consagração e, posteriormente, até o revisionismo crítico do movimento⁴. No recorte temporal do final da década de 1930, esse processo estava em pleno vapor, sendo construído pelos seus próprios participantes, em busca de vias de institucionalização que, nas décadas seguintes, serão paulatinamente concretizadas, desembocando na sua consagração histórica⁵. Nesse sentido, o cânone da historiografia da arte brasileira cristalizou o Salão de Maio como a antecipação das tendências abstracionistas evidentes mais tardiamente nas Bienais de São Paulo⁶. Essas discussões aparecem mais nas 2ª e 3ª edições do Salão, em 1938 e 1939, e com as publicações da Revista Anual do Salão de Maio (RASM).

Nessas edições, a produção de artistas estrangeiros ligados às tendências surrealistas e abstracionistas deslocavam o protagonismo da comissão organizadora, antes nas figuras de Geraldo Ferraz e Quirino da Silva, para a de Flávio de Carvalho⁷. Por outro lado, a primeira edição estaria ainda muito mais centrada na construção desse calendário expositivo modernista. Em depoimento dado ao *Diário de S. Paulo*, Lucy Citti Ferreira segue uma opinião semelhante, chamando atenção, ainda, para a possibilidade de uma representação insuficiente dos artistas modernos no cenário artístico daquele tempo:

Julgo ser, na verdade, uma grande necessidade esta exposição de arte moderna. Não sei se todos os artistas poderão nela estar suficientemente representados, mas creio que tudo que aí se reunir compreenderá fatores interessantes da nossa evolução artística, dando uma medida bem aproximada e aproveitável do nosso adiantamento em matéria de arte. Isto, por mais modesta que seja a exposição do Primeiro Salão de Maio.⁸

Conforme assinala Renata Gomes Cardoso, o 1º Salão de Maio possuiu ampla divulgação nos jornais e, a maior parte dessa divulgação foi realizada pelos mesmos agentes que participaram e organizaram o evento⁹. Quirino da Silva e Geraldo Ferraz, principais membros da comissão

⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação”. *Perspective* [Online], v. 2, 2013, p. 2.

⁵ Idem, p. 10.

⁶ Cf. AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 127.

⁷ CARDOSO, Renata Gomes. Os Salões de Maio e o debate entre tendências ao final da década de 1930. Colóquio História da arte em exposições. *Modos*, 2014.

⁸ “Primeiro Salão de Maio”. *Diário de S. Paulo*, 2 de maio de 1937.

⁹ CARDOSO, 2014, op. cit.

organizadora, gozavam de importante presença no círculo artístico do período e atuavam, no caso do primeiro, como cronista e artista plástico, enquanto Ferraz era já um renomado crítico e jornalista. Isso é relevante porque denota a participação dos responsáveis pela estruturação do Salão desde sua produção até sua divulgação e recepção: eram eles que faziam os convites aos apoiadores e artistas participantes (o que inclui Quirino da Silva, que expõe seus próprios trabalhos), a cobertura jornalística e a propaganda, além dos escritos críticos sobre as obras (atividades que eram responsabilidade de Ferraz). Essa característica não é incomum no modernismo brasileiro, em que são os próprios agentes e seus pares os responsáveis pelo reconhecimento dos artistas na crítica, na imprensa e nas exposições.

Não são, contudo, apenas manifestações positivas vindas da organização que configuraram a recepção do 1º Salão de Maio. Em uma crítica publicada no *Correio de São Paulo*, o autor “M.F.” seleciona para descrever de maneira mais direta alguns artistas, buscando comprovar o que chamou de “diversidade de maneiras contraditórias”:

Seguem-se-lhes, todos em estradas diferentes um Cícero Dias, num jeito “freudiano” todo à Foujita; Carlos Prado, no motivo já explorado por Portinari (o enterro), porém, a que emprestou expressão plástica e espírito diversos e pessoais. Waldemar da Costa forte e penetrante de caráter; Tarsila, na volta a um romantismo “ismailowitchiano”; Moussia Pinto Alves, em delicadezas e finuras, também fugitianas; Yolanda Mohalyi, num quadro sensual e bem composto; Lucy Citti Ferreira, ainda incerta no caminho a seguir; Hasson, fortemente influenciado pela fase pode dizer-se já antiga de Segall, o que o torna irreconhecível sem personalidade.¹⁰

Sem muito nos aprofundarmos nas especificidades dessas colocações, é perceptível como o crítico se volta para a percepção de um “jeito”, “caráter”, “personalidade”, “caminhos” pessoais que se atrapalhavam diante de influências de outros artistas. Isso pois ele considera os trabalhos vistos como muito diversos, contraditórios entre si, mas que, ao mesmo tempo, apresentam ideias pouco originais.

A impressão do crítico nos auxilia na apreensão de aspectos que envolvem a recepção crítica do 1º Salão de Maio, considerando a formulação do evento como parte da querela do já mencionado período de “maturação” do movimento modernista. Com efeito, acentuar a maneira como os trabalhos expostos são concebidos pela crítica também nos ajuda a perceber as estratégias utilizadas nas descrições das obras dos artistas presentes, fortemente embasadas na dicotomia da originalidade *versus* imitação/influência. Esses termos estão carregados de sentidos e valorações que coincidem com a concepção de que o modernismo seria um movimento formado por artistas geniais e singulares, o

¹⁰ M.F. “1 Salão de Maio”. *Correio de São Paulo*, 9 de junho de 1937.

que também perpassa pela diferença entre os gêneros, em que ideais importantes do que formula a imagem de um artista moderno são de acesso muito mais restrito quando se trata das mulheres¹¹. Discutiremos adiante, portanto, as problemáticas da categorização da “influência” sobre os trabalhos de mulheres modernistas a partir de uma crítica específica do 1º Salão de Maio e do seu endereçamento à figura de Lucy Citti Ferreira.

1. O PROBLEMA DA INFLUÊNCIA

Durante os dois primeiros anos de Lucy Citti Ferreira no Brasil, predominou, segundo Regina Teixeira de Barros, uma visão positiva sobre a artista¹². Evidências disso são as primeiras críticas publicadas a respeito de seu trabalho por Virgílio Maurício, Rubem Braga e Geraldo Ferraz¹³. Seria somente a partir de 1937 que a maneira como Lucy era percebida por seus pares é transformada. Desde então, cristaliza-se a imagem da discípula e imitadora de Segall, que teria dificuldade de libertar-se de suas supostas influências.

Esse discurso começou a ser configurado, em um primeiro momento, pela crítica escrita por Quirino Campofiorito, publicada pouco depois do 1º Salão de Maio. O texto é assinado com o pseudônimo de “João das Artes” e impresso no 26º volume da revista carioca *Bellas Artes*. A crítica de Campofiorito se inicia, em tom elogioso e superlativo, demonstrando seu apreço pela organização do Salão. Ele considera o evento de importância ímpar, audacioso e disruptivo, além de interpretar como positiva a variedade dos artistas modernos que o compõe. De certo modo, essa visão é condizente com a da comissão organizadora e dos artistas participantes. O crítico tece, então, comentários específicos sobre alguns dos trabalhos expostos. A primeira artista participante que o autor elege para comentar é justamente Lucy Citti Ferreira, mas é também interessante observarmos as afirmações sobre alguns outros artistas:

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 se acompanhar quando se é artista e se tem uma ambição grande. (...)

¹¹ Para tal afirmação, partimos das ideias Griselda Pollock, que afirma que a assimetria histórica entre homens e mulheres no modernismo deriva de uma estruturação social da diferença sexual que “determinou tanto o que os homens e mulheres pintavam, quanto a forma como o faziam”. Cf. POLLOCK, Griselda. Modernidade e espaços da feminilidade. In: *História das mulheres, histórias feministas. Vol. 2 Antologia*. São Paulo: MASP, 2019, p. 123.

¹² BARROS, Regina Teixeira de. O legado de Lucy Citti Ferreira. In: MESQUITA, Ivo (org). *Lucy Citti Ferreira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013, p. 13 [Catálogo de exposição].

¹³ A esse respeito, ver o primeiro capítulo da dissertação de mestrado *Lucy Citti Ferreira: a parceria como autoria* (2025), na qual realizo o mapeamento dessas primeiras críticas a respeito da artista nos periódicos. SOUSA, Sophia Faustino Freiria de. *Lucy Citti Ferreira: a parceria como autoria*. Dissertação de mestrado em História da Arte. Universidade de São Paulo, 2025.

Tomoo Handa está fora de ambiente. (...) Yolanda Lederer Mohalyi aborda um assunto desagradável. Mais uma vez a talentosa artista húngara nos diz que no Brasil só se vê pretos. Pretos em tudo, até na cena detestável do seu quadro grande, aliás muito bem pintado e composto. As suas aquarelas são saborosas de técnica e possuem uma vivacidade de cor que por si só seria qualidade bastante para atestar o valor da Sra. Lederer Mohalyi. Mas também ela, como Lucy Citti Ferreira, submete-se a influências estranhas que só poderão concorrer para enfraquecer o seu valor artístico. (...) Cícero Dias repete Matisse (...) Flávio de Carvalho vai ao estrangeiro e por isso escandaliza e perde a razão. (...) Tarsila do Amaral neste salão de maio é um des... maio.¹⁴

Em tom de blague e de fundo literário, evidente no trocadilho a respeito de Tarsila, podemos notar que Campofiorito efetua a mesma modalidade crítica do texto assinado por “M.F.”: ele insiste em atribuir um sentido negativo a tudo que não é compreendido como “original”. E esse mesmo argumento está presente até nas intenções da organização do Salão, que procura se opor àquilo que consideram típico do seu predecessor, o Salão Paulista de Belas Artes, por eles visto como “oficial”, acadêmico, repetitivo e sem criatividade.

De volta ao excerto, quando analisamos os comentários sobre Yolanda Mohalyi, não vemos somente uma crítica ferrenha a respeito da escolha da artista em representar a população afro-brasileira. O comentário sobre Mohalyi também envolve, pela segunda vez, Lucy Citti Ferreira, e reforça a ideia mencionada anteriormente de que esta teria “se deixado esmagar pela influência alheia”, evidentemente, de Lasar Segall.

No livro *Padrões de Intenção*¹⁵, o historiador da arte Michael Baxandall desenvolve um breve, porém contundente comentário a respeito da noção de influência. Para explicar sua problemática, Baxandall menciona a obra de Pablo Picasso e a visão do artista sobre a pintura de Cézanne, demonstrando que essa relação envolve aspectos muito complexos para que a crítica de arte tenha reduzido à “influência de Cézanne sobre Picasso” um rico conjunto de operações mobilizado pelo artista. Ele chama atenção para como o termo envolve falsear, quer dizer, negar o elemento intencional do olhar de Picasso sobre Cézanne. Atentar-se para essa intencionalidade, na visão do historiador, é se opor a um sentido indevido da relação entre agentes (de quem age e de quem sofre a ação), que se apoia somente nas inferências que agem sobre o observador. Haveria, ainda, um enviesamento gramatical em dizer que X influenciaria Y ou que Y é influenciado por X. A construção entre sujeito e objeto reforça uma noção de polos passivos e ativos nas relações. Em alternativa, o autor sugere

¹⁴ JOÃO DAS ARTES. 1o Salão de Maio. *Bellas Artes*, Rio de Janeiro, n. 26-27, ago 1937.

¹⁵ BAXANDALL, Michael, *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 101-106.

uma série de outros termos, como “inspirar-se, apelar a, fazer uso de, apropriar-se de (...) diferenciar-se de, fundir-se com”¹⁶.

Um trabalho que caminha com êxito em direção à mudança dos termos que podem envolver um contexto criativo compartilhado são desenvolvidos pelos colaboradores do livro organizado por Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron, *Significant others*¹⁷. São treze ensaios sobre diferentes casais de artistas, como Camille Claudel e Auguste Rodin, Sonia e Robert Delaunay, Leonora Carrington e Max Ernst, Frida Kahlo e Diego Rivera, etc. Neles, as produções femininas são analisadas para além da posição estereotipada das sombras de seus maridos, professores e mentores, ao mesmo tempo que são percebidos modelos de parceria com maior equidade e fluidez, “formuladas sobre a influência recíproca de casais”¹⁸.

Quando a problemática da influência envolve artistas homens e mulheres, ela costuma assumir justamente a visão generificada de que falam Chadwick e Courtivron. Isso ocorre pois a troca de experiências cederia espaço para uma noção de autoridade e de imitação, que partiria da suposta matriz criadora masculina¹⁹. A partir do que afirma Baxandall e do que somam os comentários das autoras citadas, poderíamos pensar em como essa relação é reforçada na afirmação de Campofiorito sobre Lucy Citti Ferreira. Ela, para o crítico, “deixa-se esmagar” por Lasar Segall, como se estivesse em estado de inércia, sem se movimentar, sem ação.

Diante desse posicionamento, no número seguinte da revista *Bellas Artes*, é publicada uma carta escrita por Lucy, dirigida a Campofiorito. Em seu conteúdo, a artista procura defender-se da crítica que recebeu.

Quero antes de tudo agradecer vossa sinceridade em relação aos meus últimos trabalhos. Foi muito simpático da vossa parte e crede que isto me foi agradabilíssimo, que um pelo menos, pois vós fostes o único que tivesse tido a franqueza de se dirigir diretamente a mim sem se valer de ‘porte-paroles’; eu posso assim aproveitar a ocasião para exprimir abertamente o que ambicionava há tanto tempo. Tratava-se da ‘influência’ — reconhecemos nós, a grande discussão bem em moda e, quando se falou da ‘estranha influência da arte de Lasar Segall sobre a de Lucy Citti Ferreira’, se disse tudo — que esta opinião seja geral, ainda estamos de acordo. Mas que esta opinião geral ache esta influência prejudicial e me considere perdida e incapaz de doravante realizar uma obra de arte que me seja inteiramente pessoal, não; eis aí o erro.

¹⁶ Idem, p. 102

¹⁷ CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de. *Amor & Arte: Duplas amorosas e criatividade artística*. Tradução de Ana Luísa Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

¹⁸ Idem, p. 10.

¹⁹ Essa ideia é desenvolvida por Mônica Pimenta Velloso ao comentar a relação de compartilhamento de Noêmia Mourão e Di Cavalcanti. VELLOSO, Mônica Pimenta. As flores violentas da criação; Noêmia Mourão e Emiliano Di Cavalcanti. In: *Criações compartilhadas: Artes, Literatura e Ciências Sociais*. Organização: Ana Paula Cavalcanti Simioni, Cláudia de Oliveira, Joelle Rouchou e Monica Pimenta Velloso. 1ª edição. Rio de Janeiro: Mauad X Faperj, 2014, p. 102.

Por que não se reprova à grande maioria a influência acadêmica? Não será lastimável ver tantos ateliêres onde mestres e discípulos visando a mesma finalidade se fazem escravos da natureza e de seus modelos? Desenha-se como se faz uma bela página de caligrafia, o que os olhos veem, a mão com um pouco de treinamento reproduz conscienciosamente... E assim pinta-se, expõe-se e vende-se milhares de telas assinadas: 'Academia'.²⁰

Lucy deseja, em sua carta, comentar exatamente sobre a temática da influência, evidenciando seu incômodo diante do que considera uma “opinião geral” e que, como sabemos, foi de fato a que se manteve pela historiografia. Também há de se salientar que Lucy não visa desvencilhar-se da presença dos modelos artísticos por completo em seu trabalho. Para defender tal argumento, Citti Ferreira recorre ao modo de ensino da arte acadêmica e à tradição instaurada por artistas de diferentes épocas, inclusive artistas modernos, para demonstrar que as semelhanças e proximidades de estudos de artistas é também uma maneira de desenvolver sua individualidade:

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 célebre, seja ou não sua arte compreendida: é um mestre, todos estamos de acordo. É, portanto, má a 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? Outrora Perugino e Raphael... e depois Rembrandt, tiveram discípulos... Léger, Lhote, os têm ainda. Por que não Segall?

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. (...) Eu lamento que ninguém compreenda que lição admirável e que aproveitamento um período de influência como esta me proporciona. Estejais sossegados, eu conheço minha estrada e me sinto feliz. Sou jovem, estudo, procuro, luto...²¹

A citação esclarece o ponto de vista da artista, que faz uma espécie de inversão semântica do termo *influência* em comparação às demais configurações pejorativas que esse termo obteve nos textos anteriores. Na concepção de Lucy, há a busca deliberada por parte daqueles de “talento jovem, mais inquieto, mais original” pelos artistas mais experientes com quem eles têm afinidades, ou onde percebem os meios para “enriquecer sua arte”. Ela procura deixar claro, portanto, que está traçando um caminho de estudos pouco preocupado com uma crença na individualidade, o que para ela seria uma visão mais direcionada à opinião alheia. À Lucy interessa a procura pelos meios de aprimoramento de seu próprio trabalho. Isso está bem sintetizado na expressão: “sou jovem, estudo, procuro, luto”. Nela, ao contrário do que os críticos afirmam, percebemos uma postura ativa e dinâmica, de alguém que se considera profissional e experiente, que “conhece a própria estrada”.

²⁰ FERREIRA, Lucy Citti. Sou jovem, estudo, procuro, luto.... *Bellas Artes*, Rio de Janeiro, n. 28, set. 1937.

²¹ Idem.

Deve-se acrescentar, ainda, que a discussão pareceu estabelecer, além do que já foi citado, certa diferenciação fundamental entre dois pontos de vista; de um lado Lucy, que considera uma lástima os pintores verem-se como seres estritamente individuais, e, de outro lado, Campofiorito, que defende a ideia de um “temperamento livre”. Essa diferenciação está ancorada no posicionamento de ambos os artistas sobre um debate que envolve opiniões opostas sobre formação, carreira e aquilo que configura o “ser artista”. Deste modo, vejamos somente mais alguns comentários que evidenciam essa diferenciação, como o de Lucy em sua tréplica:

Vós errais supondo que Segall impõe a seus discípulos sua concepção artística e sua maneira de sentir com prejuízo dos seus temperamentos particulares. Ao contrário, o que ele ensina são os conhecimentos técnicos que ele possui a fundo, pois ele fez na sua juventude estudos acadêmicos completos, enriquecidos mais tarde por longos anos de estudo e de procuras individuais. Isso não exclui naturalmente que um jovem artista, embora de raça e país diferentes, se encontre numa profunda comunhão de espírito com sua arte pessoal e tenha com aquele grandes afinidades, refletindo na sua própria criação qualquer coisa da arte do mestre.²²

Enfim, para Lucy, é o valor de sua formação acadêmica que fica assinalado, enquanto sua afinidade com Segall parece surgir como uma oportunidade para a pesquisa ao lado de um artista com “estudos acadêmicos completos”. Tais aspectos reforçam seu desenvolvimento como uma excelente “discípula da Escola de Belas Artes de Paris” o que, nas características dessa instituição excludente e de difícil reconhecimento, revelam as dificuldades de sobressair-se²³.

Na estrutura formativa da academia francesa, replicada, inclusive, no Brasil, há a solidificação dos meios de formação, seleção e consagração dos artistas, configurando carreiras profissionais de percurso padronizado, com uma progressão hierárquica centrada no desenho, e com meios de obtenção de sucesso codificados²⁴. Desse modo, para artistas envolvidos no que Lucy denomina “espírito de academia”, o prestígio reside na construção da excelência de suas obras, em formação contínua. Por outro lado, Campofiorito acredita que caberia ao artista aderir a características de diferenciação e alta personalização, como afirma em sua última carta:

E qual de nós, em consciência, gosta de ser inferior ao outro? Eu não gosto. Certamente nem a prezada colega, certamente. Há de gostar como eu de ser diferente. Inferior, nunca. É este espírito insubmisso que caracteriza o artista. (...) O gênio é único e se rebela sempre contra qualquer princípio estabelecido. (...) Se me der o prazer de uma resposta a esta,

²² FERREIRA, Lucy Citti. Raça, nacionalidade e arte. *Bellas Artes*, Rio de Janeiro, n. [32?], s.d., 1937.

²³ Cf. WHITE, Harrison; WHITE, Cynthia. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York: John Wiley and Sons Inc., 1965.

²⁴ HEINICH, Nathalie. Peut-on parler de carrières d'artistes? Un bref historique des formes de la réussite artistique. In. *Cahiers de recherche sociologique*, n. 16, 1991, p. 2.

diga-me com sinceridade se a prezada colega tem a mão do tamanho e forma que a representou no autorretrato. Explique bem o caso daquela mão.²⁵

2. O AUTORRETRATO COMO TOMADA DE POSIÇÃO

A conclusão da carta de Quirino Campofiorito faz referência ao *Autorretrato* de 1937, trabalho exposto no 1º Salão de Maio e reproduzido em seu catálogo²⁶. Nele, Lucy representa a si mesma ao lado de uma tela em branco apoiada em um cavalete, vestindo um avental e segurando seus instrumentos de trabalho. Ela possui, de fato, mãos e cabeça desproporcionais ao restante do corpo. Defenderemos, em consonância com Ana Paula Simioni, que as obras de arte de artistas mulheres podem ser pensadas segundo o que Pierre Bourdieu denominou de “tomada de posição”²⁷. Ou seja, que obras as obras produzidas por elas demonstram como as artistas procuraram se inserir e serem reconhecidas. Mas mais ainda, Bourdieu evidencia como a tomada de posição de uma obra de arte pode modificar com o tempo. Isso mudaria segundo sua recepção: mesmo permanecendo idêntica, a obra é percebida de outra maneira, já que “muda o universo das opções substituíveis simultaneamente oferecidas a escolha dos produtores e dos consumidores”²⁸. Nesse sentido, refletimos sobre como o autorretrato de Lucy Citti Ferreira não é somente um posicionamento, mas uma obra que participa da disputa no sistema artístico em que está inserida.

No gênero do autorretrato, há parte de uma linguagem que as pintoras usam para marcar uma posição enquanto artistas e profissionais. Ao considerarmos o recorte temporal da primeira metade do século XX, esse posicionamento envolve reparar como as artistas encaravam os preceitos modernistas de desigualdade de gênero num momento em que o corpo feminino é ainda interdito por discursos e estruturas como as da medicina, da lei e, evidentemente, do próprio sistema artístico²⁹. No caso de mulheres que foram também modelos de artistas consagrados e que dividiram com eles relações de compartilhamento criativo, essa importância se adensa, porque o autorretrato passaria a envolver também um processo que converte a investigação do corpo usualmente realizada pelo outro em uma construção de si, assumindo-o enquanto criação pessoal.

²⁵ CAMPOFIORITO, Quirino. Raça, nacionalidade e arte. *Bellas Artes*, Rio de Janeiro, n. 33-34, mar. 1938.

²⁶ Reprodução da obra disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/autorretrato-5>. Acesso em 29 de agosto de 2026.

²⁷ SIMIONI Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2022, p. 24.

²⁸ BOURDIEU, Pierre. *Regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 263.

²⁹ Cf. CHADWICK Whitney. Modernist Representation: the female body. In. *Women, Art and Society*. 3a edição [1990]. Londres, Thames&Hudson, 2002, P. 282.

A historiadora Marie-Josephine Bonnet reconhece que desde o início da tradição dos autorretratos de artistas mulheres trabalhando em seus ateliês, com figuras pioneiras como Elisabeth Vigée-Lebrun e Adelaide Labille-Guiard no século XVIII, as artistas mulheres buscavam afirmar-se nessas obras, acentuando características que valorizavam sua aparência física e que traziam índices de pertencimento a sua classe social, reforçando elegância e refinamento. Com o modernismo, porém, as convenções ligadas a essa tradição são rompidas por algumas artistas, como Frida Kahlo e Paula Mondersohn-Becker, que problematizam os discursos visuais dominantes sobre os corpos femininos, despiando-os de qualquer tipo de idealização voltada a uma mirada masculina³⁰.

No cenário brasileiro, porém, essas rupturas são menos frequentes, o que torna o *Autorretrato* de 1937 de Lucy Citti Ferreira um contraponto relevante. Quando o comparamos ao emblemático *Autorretrato (Manteau rouge)*, de 1923, de Tarsila do Amaral, vemos que Tarsila constrói sobre si mesma a imagem de uma mulher bonita, branca, moderna, ligada às elites cosmopolitas. Isso se realiza através da pose elegante, do rosto maquiado e da vestimenta vermelha, luxuosa, assinada pelo estilista francês Paul Poiret. No *Autorretrato* de Lucy, por seu turno, a artista realiza a construção de si voltada completamente para o trabalho artístico, sem recorrer à vaidade ou à idealização de sua aparência; a maneira como representa seu corpo utiliza de estratégias exageradas de deformação anatômica, o que dialoga com aquilo que Giulia Crippa entende como estética do grotesco³¹. Trata-se, enfim, de um meio de reagir à ideia da mulher como musa disponível à apreciação do olhar masculino.

Retratada em pleno trabalho e com roupas extremamente simples, o uso do avental branco remete a outra classe social, através da figura da “pintora operária”³², com indumentárias mais ligadas ao trabalho manual. O corpo é parte integrante de uma priorização da experimentação pictórica por parte da artista, aparente nas pinceladas circulares, na geometrização e na expressividade conferidas à face e seus elementos desproporcionais. Experimentos formais equivalentes são realizados na composição dos objetos de trabalho do ateliê e há, ainda, o reforço desse aspecto do trabalho na escolha de representar as mãos — que pintam — destacadas, nessa frontalidade que assume sua figura.

³⁰ Essa análise a partir das obras de Kahlo e Mondersohn-Becker foi realizada por Ana Paula Cavalcanti Simioni. Cf. SIMIONI, 2022, op. cit, p. 71.

³¹ CRIPPA, Giulia. O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(1): 336, jan-jun/2003, p. 121.

³² Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Mulheres invisíveis: pintoras e esculturas no Brasil (1880-1930). In. *Mulheres artistas: as pioneiras* (Catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

Ao considerarmos essa equivalência da pessoalidade e do fazer artístico, quando retornamos ao comentário de Quirino Campofiorito (“Explique bem o caso daquela mão”) vemos que ele alaba por desqualificar tal posicionamento presente no autorretrato da artista. No mais, a insistência nos aspectos do estudo e de uma ética acadêmica são por ele rechaçados em prol do elogio a um “espírito insubmisso”, de genialidade — “Há de gostar como eu de ser diferente.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em última análise, Campofiorito e Citti Ferreira parecem possuir noções antagônicas sobre as exigências para formação e afirmação de um artista. Mais do que nos posicionarmos aqui ao lado de um ou de outro, aplicando qualquer juízo de valor, convém notar a coexistência de diferentes regimes, de diferentes orientações artísticas, talvez em disputa naquele momento do século XX no Brasil. Dessa maneira, poderíamos dizer que as duas noções representam a concomitância de dois pensares distintos, um mais e outro menos próximo do que a socióloga da arte Nathalie Heinich denomina “regime de singularidade”. Ela demonstra como, a partir do século XIX, no período pós-Revolução Francesa, há uma mudança paulatina nos paradigmas que constituem a identidade dos artistas. Essa transição não ocorre de maneira abrupta, mas ao longo de séculos e, em diferentes lugares e momentos, coexistem, inclusive, com pontos de convergência e apropriação³³. Ou seja, de acordo com Heinich, a partir de uma construção coletiva, a concepção da figura dos artistas deixaria, gradualmente, de centrar-se na ideia da qualidade adquirida e passaria para o paradigma do dom, da disposição inata que, em vez das noções de “prosperidade” na formação de uma “carreira”, situa-se na busca da “posteridade” de seu nome, de uma “vida de artista”³⁴. Para tanto, são exigidas desses indivíduos características singulares, baseadas na personalização e na excentricidade. Esses traços residem, deve-se salientar, em uma dimensão elitista e excludente, de agentes dotados de privilégios inatos, mas que, ao mesmo tempo, baseiam-se em ideais meritocráticos³⁵. Nesse processo, há também uma mudança nos critérios de excelência artística, que não estariam mais baseados na conformidade ou na repetição, mas na raridade e na originalidade. Por outro lado, há o investimento na legitimidade da obra, construída a partir da figura do artista em si, na sua biografia:

³³ HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005.

³⁴ SIMIONI, 2022, op. cit., p. 56.

³⁵ HEINICH, op. cit., p. 324.

podendo sua pessoa tornar-se tão célebre, senão mais, que suas obras. Duchamp, Dali, Picasso, ou ainda Josef Beuys: o artista, cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista.³⁶

Com efeito, poderíamos afirmar que as noções de Quirino Campofiorito estão de acordo com as esperadas em um regime de singularidade, ainda que o crítico também tenha realizado uma formação acadêmica³⁷. Essa informação pode parecer, à primeira vista, incoerente, no entanto, ela reafirma algo também evidente na trajetória de vários outros artistas modernistas, sobre a convivência e contaminação de diferentes perspectivas e a atuação em sistemas institucionais diversos. A compreensão de que o modernismo e a academia não são visões inteiramente antagônicas, e nem que sejam noções que se anulam numa espécie de *continuum* temporal, é um parêntese fundamental a ser feito. Afinal, já no século XIX, a tradição clássica vinha sendo contestada pelos acadêmicos, por exemplo, da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, mas principalmente ao longo da primeira metade do século XX, destacando-se trabalhos de professores como Lúcio Costa, Georgina de Albuquerque e o próprio Quirino Campofiorito.

Para ele, a personalização (“ninguém se assemelha ao outro”) e a excentricidade (“cada um [deve explorar] caminhos inéditos, bizarros, paradoxais na arte e no modo de ser artista”) são ideais importantes e definidores de legitimidade artística. Nathalie Heinich salienta que o não reconhecimento por parte dos próprios pares de um artista a partir desses critérios, no regime vocacional, pode levar à acusação do “mau artista” ou ainda, no pior dos casos, do “não artista”. A problemática de tal afirmação é que “a sanção do fracasso tem implicações que não são só financeiras, mas também identitárias, visto que elas concernem ao valor pessoal, tanto quanto ao valor da obra³⁸. Algo pouco distante da provocação de Quirino sobre o que o autorretrato de Lucy representaria. No questionamento da maneira que a pintora se representou, há também o questionamento de sua identidade enquanto artista.

³⁶ HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto do artista na época moderna e contemporânea. Trad. Sonia Taborda. In: *Revista Porto Arte*, v.13 n. 22. Porto Alegre, 2005.

³⁷ Quirino Campofiorito (1902-1993) iniciou seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, foi à Europa com o prêmio de viagem que recebe da ENBA e frequenta, de 1929 a 1934, a Académie Julian, a Académie de la Grande Chaumièren e a academia de Belas Artes de Roma. Posteriormente, já de volta ao Brasil, integra e preside o Núcleo Bernardelli e, em 1938, é nomeado professor da ENBA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>. Acesso em 29 de agosto de 2026.

³⁸ HEINICH, 2005, p. 138.

Ana Paula Cavalcanti Simioni, a partir de um comentário sobre a figura paradigmática de Marcel Duchamp, constata que, no regime vocacional, é preciso utilizar-se de estratégias para construir personas dotadas de originalidade e raridade:

Construir-se como artista passou a exigir uma série de atos, representações e discursos que acionam estereótipos e clivagens de gênero. A mitologia do criador, que se ergue no século XIX e atinge seu apogeu e desmonte em Duchamp, contribui para ampliar a autoridade do artista, ao mesmo tempo em que expõe, criticamente, o quanto essa é altamente virilizada. Como as mulheres artistas atuantes nesse cenário poderiam posicionar-se diante desse conjunto de fenômenos? Como era possível elaborar uma vida de artista no feminino quando os três termos artista/mulher/moderna pareciam ser mutuamente excludentes?³⁹

A essas perguntas, poderíamos acrescentar: como uma artista pode tornar-se efetivamente moderna em uma relação de compartilhamento com um artista homem, sem ser levada à posição de influenciada? Sabemos que as artistas procuram ser levadas a sério por estratégias de negociação que possam garantir seu reconhecimento diante de tal regime. É evidente que algumas delas, de maneira mais ou menos intencional e mais ou menos bem-sucedida, procuram ser inseridas e reconhecidas nos meios artísticos, ainda que fiquem restritas a certas posições. É nesse sentido que poderíamos pensar a posição ocupada por Lucy Citti Ferreira. Afinal, no mesmo momento que críticas depreciativas sobre sua singularidade emergem, há também sua projeção por meio dos retratos que Lasar Segall realiza dela.

Ela tem seu rosto em destaque e perfeitamente reconhecível nas obras de seu colega, o qual ocupa posição central no sistema artístico. Mas, claro, esse reconhecimento se dá de modo ambíguo, já que permanece retratada a musa, e não pintora. Seu rosto, tão presente nessas obras, foi também fruto de uma invenção e projeção feitas pela própria Lucy, pois uma parte expressiva de sua produção é justamente dedicada aos seus autorretratos.

Por outro lado, a perspectiva da artista, tanto a que é formalizada em seu autorretrato quanto em suas cartas, nos ajuda a observar as tentativas dela de centrar-se na valorização de seu próprio modo de trabalho – na ousadia de transformar o corpo, de redirecionar os olhares, de engrandecer as mãos. Dar luz a essa perspectiva nos permite reconhecer que seus interesses enquanto artista priorizam a dedicação ao estudo e ao ofício. Com essa abertura, a análise de suas obras adquire entradas mais produtivas, pois ela se detém nos termos de sua própria produção, o que não quer dizer uma busca

³⁹ SIMIONI, 2022, op. cit., p. 53. A autora demonstra, ao lado de autoras como Nathalie Heinich, Marie-Jo Bonnet e Giovanna Zapperi, que a figura de Marcel Duchamp é a representação canônica do artista moderno, que enfraquece a relevância do objeto em detrimento do gesto artístico e afirma-se enquanto sujeito (masculino) da criação até mesmo na elaboração de personas femininas, como no alter-ego Rose Séavy.

por singularizá-la ou idealizá-la, mas percebê-la também em seu nível colaborativo, ou ainda, na lógica de Baxandall, pelo dinamismo e pela intencionalidade que há em “apropriar-se”, em “fundir-se com”.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BARROS, Regina Teixeira de. O legado de Lucy Citti Ferreira. In. MESQUITA, Ivo. *Lucy Citti Ferreira* (Catálogo de exposição). São Paulo, Pinacoteca, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *Regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARDOSO, Renata Gomes. Os Salões de Maio e o debate entre tendências ao final da década de 1930. Colóquio História da arte em exposições. *Revista Modos*, 2014.

CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de. *Amor & Arte: Duplas amorosas e criatividade artística*. Tradução de Ana Luísa Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

CHADWICK Whitney. Modernist Representation: the female body. In. *Women, Art and Society*. 3ª edição [1990]. Londres, Thames&Hudson, 2002.

CRIPPA, Giulia. O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(1): 336, jan-jun/2003

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto do artista na época moderna e contemporânea. Trad. Sonia Taborda. In. *Revista Porto Arte*, v.13 n. 22. Porto Alegre, 2005.

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

_____. Peut-on parler de carrières d'artistes? Un bref historique des formes de la réussite artistique. In. *Cahiers de recherche sociologique*, n. 16, 1991.

OLIVEIRA, Cláudia de; SIMIONI, Ana Paula; ROUCHOU, Joëlle; VELLOSO, Mônica Pimenta (orgs.). *Criações compartilhadas: Artes, Literatura e Ciências Sociais*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Mauad X Faperj, 2014.

POLLOCK, Griselda. Modernidade e espaços da feminilidade. In: *História das mulheres, histórias feministas. Vol. 2 Antologia*. São Paulo: MASP, 2019

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2022.

_____. “Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação”. *Perspective* [Online], v. 2, 2013.

_____. “Mulheres invisíveis: pintoras e esculturas no Brasil (1880-1930). In. *Mulheres artistas: as pioneiras* (Catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

SOUSA, Sophia Faustino Freiria de. *Lucy Citti Ferreira: a parceria como autoria*. Dissertação de mestrado em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2025.

WHITE, Harrison; WHITE, Cynthia. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York: John Wiley and Sons Inc., 1965.

ZAPPERI, Giovanna. *L’artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA: Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi disponibilizado no Banco de Teses e Dissertações da USP e pode ser acessado em [10.11606/D.93.2025.tde-14112025-183058](https://repositorio.usp.br/handle/111606/D.93.2025.tde-14112025-183058)

FINANCIAMENTO: O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)

CONTRIBUIÇÃO DAS/DOS AUTORES/AS: Sophia Faustino: Conceptualization, Investigation, Writing – Original Draft, Writing – Review & Editing, Visualization.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE: A autora declara não haver conflitos de interesse.

MINIBIOGRAFIAS DOS/DAS AUTORAS DO PAPER: Sophia Faustino é escritora e pesquisadora, graduada em Letras pela FFLCH USP e mestre em História da Arte pelo PGEHA USP, tendo defendido, em 2025, a dissertação “Lucy Citti Ferreira: a parceria como autoria”. Integra o Grupo de Pesquisa em Arte, Gênero, Artefatos e Imagens da USP.

DECLARAÇÃO QUANTO AO USO DE RECURSOS DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL (IA) NO PROCESSO DE ESCRITA DO ARTIGO

Sinalize a opção que mais se adequa ao uso de inteligência artificial de forma ética na escrita do artigo.

1. O (a) autor (a) utilizou recursos de IA em alguma etapa da produção do artigo?

☐ Sim

☒ Não

2. Caso tenha sido utilizado algum recurso de IA: o (a) autor (a) revisou criticamente o conteúdo gerado e assume responsabilidade plena por sua exatidão e originalidade?

☒ Sim

☐ Não

☐ Não se aplica, pois não foi utilizado IA

3. Caso tenha sido utilizada algum recurso de IA: todas as informações de uso da IA encontram-se apresentadas no artigo de forma transparente, contemplando, quando aplicáveis, os prompts utilizados?

☐ Sim

☐ Não

☒ Não se aplica, pois não foi utilizado IA

4. Caso tenha sido utilizada algum recurso de IA: foram tomadas medidas de mitigação de risco do uso da IA no processo de produção da pesquisa?

☐ Sim

☐ Não

☒ Não se aplica, pois não foi utilizado IA

5. Caso tenha sido utilizada algum recurso de IA: foram adotadas medidas para garantir que o uso de IA não violou princípios éticos, como confidencialidade de dados, consentimento informado ou direitos autorais?

☐ Sim

☐ Não

(x) Não se aplica, pois não foi utilizado IA

Descrição do processo de uso da IA: Para a elaboração deste artigo foi utilizado recurso de Inteligência Artificial acoplada à plataforma do Google Translate para a revisão da tradução do Resumo para o inglês. A autora declara que todo o material derivado de tal processo foi revisado e assume total responsabilidade por todo o conteúdo do manuscrito, desde sua formulação, escrita, revisão e edição.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.