



MÍDIA E CULTURA

O “nu artístico” e a experiência da modernidade em palcos e telas nas primeiras décadas do século XX

The “artistic nude” and the experience of modernity on stage and screen in the early decades of the 20th century

El “desnudo artístico” y la experiencia de la modernidad en escenarios y pantallas en las primeras décadas del siglo XX

Luciana Corrêa de

Araújo¹

orcid.org/0009-0007-0782-8803
lucianaraujo@ufscar.br

Recebido em: 21 abr. 2025.

Aprovado em: 30 maio 2026.

Publicado em: 27 out. 2026.

Resumo: Este artigo examina a prática do nu artístico, desde meados dos anos 1910 até início da década de 1930, tomando como referência as atividades do diretor de teatro e cinema Luiz de Barros. O objetivo é discutir o nu artístico sob a perspectiva da experiência da modernidade, com particular atenção às questões de gênero. Adota-se uma linha cronológica, abordando os filmes dos anos 1910, o teatro de revista da década seguinte e os espetáculos de palco e tela na virada para os anos 1930. No final, propõe-se a compreensão do nu artístico enquanto “símbolo polissêmico” da modernidade.

Palavras-chave: Luiz de Barros; nu artístico; cinema; teatro; modernidade.

Abstract: This article examines the practice of the artistic nude from the mid-1910s to the early 1930s, taking as its reference the activities of theater and film director Luiz de Barros as a reference point. The aim is to discuss the artistic nude from the perspective of the experience of modernity, with particular attention to gender issues. A chronological approach is adopted, addressing films from the 1910s, revue theater from the following decade, and stage and screen performances at the turn of the 1930s. In conclusion, the article proposes an understanding of the artistic nude as a “polysemic symbol” of modernity.

Keywords: Luiz de Barros; artistic nude; cinema; theater; modernity.

Resumen: Este artículo examina la práctica del desnudo artístico desde mediados de la década de 1910 hasta principios de la década de 1930, tomando como referencia las actividades del director de teatro y cine Luiz de Barros. El objetivo es discutir el desnudo artístico desde la perspectiva de la modernidad, con especial atención a las cuestiones de género. Se adopta un enfoque cronológico, abordando películas de la década de 1910, el teatro de revista de la década siguiente y espectáculos de escenario y pantalla en el tránsito hacia la década de 1930. Al final, el artículo propone comprender el desnudo artístico como un “símbolo polisémico” de la modernidad.

Palabras clave: Luiz de Barros; desnudo artístico; cine; teatro; modernidad.

1 INTRODUÇÃO

Na década de 1920, “fazia furor” no Rio de Janeiro o tema do “nu artístico”, graças ao sucesso de público e à repercussão cultural que marcaram as apresentações no Brasil das companhias de revista europeias: a francesa Ba-ta-clan e a espanhola Velasco (Gomes, 2004, p. 166). Assim, este artigo propõe investigar a prática do nu artístico em filmes e espetáculos de palco, no Rio de Janeiro e em São Paulo, desde



Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob a licença [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite a cópia e redistribuição do material em qualquer formato e para qualquer finalidade, desde que a autoria original e os créditos de publicação sejam mantidos.

¹ Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, SP, Brasil.

meados dos anos 1910 até início da década de 1930, tomando como baliza a trajetória artística de Luiz “Lulu” de Barros (1893–1982). Com uma carreira das mais prolíficas no cinema brasileiro, iniciada em 1915 e estendida até os anos 1970, Lulu teve uma importante trajetória no teatro e em outros tipos de espetáculos, especialmente nas suas primeiras décadas de atividade, quando também os trabalhos envolvendo o nu artístico foram mais frequentes tanto nos palcos quanto nas telas.

A expressão “nu artístico”, usada de forma corrente no período aqui abordado, expõe, já em sua formulação, a ambiguidade que cerca o tema. O termo funciona como uma etiqueta capaz tanto de explicitar o apelo erótico de uma atração (peças e filmes) quanto de reivindicar para ela um caráter artístico, que supostamente estaria distante do apelativo e do mau gosto, em uma estratégia que procura antecipar respostas a eventuais críticas e restrições à moralidade das obras. Logo, as produções comentadas ao longo deste artigo se inserem no circuito de entretenimento de uma cultura de massa, que, então, começava a se expandir nas principais capitais brasileiras, e vão desde atrações destinadas a um público mais amplo até obras consideradas impróprias – e, por isso, voltadas, exclusiva ou predominantemente, ao público masculino. Todas, no entanto, percorreram palcos e salas de cinema comerciais, sendo divulgadas na imprensa, diferentemente de parte das produções mais explicitamente pornográficas, que circulava por outros tipos de espaços e não chegava a ser anunciada publicamente.

Este capítulo tem como objetivo analisar, por meio do tratamento dado à exposição do corpo feminino, os anseios de modernidade que conviviavam, não sem tensões, com os valores patriarcais da tradição. A discussão da modernidade, tendo como eixo o “nu artístico”, permite entrelaçar questões de gênero, classe e raça, dentro de contextos marcados por transformações no campo

dos costumes e do entretenimento, com intensas circulações que cruzavam fronteiras entre nacional e estrangeiro, palcos e telas, produção artística e estratégias comerciais.

Uma das principais referências para este trabalho é o estudo de Lela F. Kerley sobre *la femme nue*, em espetáculos da Paris da Belle Époque, no qual a autora se propõe a explorar o nu enquanto uma expressão através da qual os parisienses compreendiam e vivenciavam a modernidade (2017, p. 18). Para Kerley (2017, p. 25–26)², a *femme nue* funcionou “como um espaço real e simbólico para a articulação de inquietações sociais, a reconfiguração das relações de gênero e a criação de subjetividades modernas entre 1889 e 1914”. Os debates em torno do entretenimento erótico, sustenta a autora, colocaram em evidência os esforços do país para preservar os valores tradicionais e, ao mesmo tempo, incorporar os valores de uma cultura de massa moderna.

Kerley (2017) analisa uma série de aspectos que ajudam a discutir o que ocorreu nos palcos cariocas e paulistanos dos anos 1920, com a disseminação da prática do nu artístico feminino. As aproximações entre os dois momentos são várias, a começar pelas semelhanças entre o *music hall* parisiense e o teatro de revista brasileiro. Ao tratar de temas contemporâneos que mobilizavam a vida social, política e cultural, ambos registravam e reinterpretavam as mudanças que aconteciam nas respectivas culturas, oferecendo aos moradores da cidade moderna “uma maneira de confrontar e resolver as tensões sociais que permeavam a vida cotidiana, com uma abordagem leve e bem-humorada” (Kerley, 2017, p. 109)³.

O teatro de revista carioca é considerado, por Tiago de Melo Gomes (2004, p. 36), em seu trabalho seminal sobre o gênero, um tipo de fonte “particularmente precioso para o estudo dos anos 1920, um período claramente marcado pela ansiedade perante um conjunto de elementos que compunham aquilo que era visto como a modernidade”. Segundo Gomes (2004, p. 205),

² Do original: “*La femme nue functioned as a real and symbolic site for the articulation of social anxieties, the reconfiguration of gender relations, and the creation of modern subjectivities between 1889 and 1914*”.

³ Do original: “*The music hall offered inhabitants of the modern city a way to confront and work out the social tensions permeating everyday life in a lighthearted, humorous setting*”.

o termo "moderno", assim como compreendido no período logo após a Primeira Guerra, estava associado a uma série de transformações na vida cotidiana, "provocadas por novidades como o cinema, o automóvel, novas danças, uma reorientação nas relações de gênero, novos conceitos de moda que pareciam diminuir a diferença entre os sexos, os banhos de mar, e a percepção de uma maior presença feminina no espaço público".

O nu artístico, um dos variados aspectos do teatro de revista que merecem atenção por parte de Gomes, também está contemplado no artigo *Proibido para menores e senhoritas* (Souza, 2020). Nele, José Inácio de Melo Souza realiza um amplo levantamento sobre a circulação e a produção no Brasil de obras de teor erótico e pornográfico, desde o início do século 20 até meados dos anos 1930, as quais ganharam denominações diversas, como "gênero alegre", "gênero livre", "filmes realistas" e "filmes científicos". Portanto, apesar de incluir espetáculos de palco, este trabalho se concentra especialmente na exibição e produção cinematográficas.

Souza (2020), Kerley (2017) e Gomes (2004) constituem as principais referências com as quais este artigo dialoga, não só porque discutem a exposição do corpo feminino, no campo do entretenimento, nas primeiras décadas do século 20, mas também porque o fazem fundamentados em extensa pesquisa documental. Adotando estratégia metodológica similar, este artigo confere particular relevância ao trabalho de pesquisa em fontes primárias, tais como jornais e periódicos, estando boa parte deles disponível no *site* da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional⁴. O levantamento em periódicos se mostra especialmente necessário, levando-se em conta que os filmes brasileiros aqui tratados não possuem, até onde se sabe, materiais filmicos preservados. No caso dos espetáculos de palco, é valiosa a consulta às próprias peças, cujos textos, submetidos à censura teatral antes da estreia, encontram-se hoje disponíveis para pesquisa em instituições como o Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, e

o Arquivo Público do Estado de São Paulo, no qual está depositado o Arquivo Miroel Silveira. Ao longo do texto, recorre-se, com frequência, a citações de materiais publicitários e jornalísticos, de maneira a ressaltar os aspectos discursivos que cercavam a divulgação e a recepção do nu artístico no período.

Para analisar as variações que marcaram a relação entre o nu artístico e a modernidade, este artigo adota um percurso cronológico. Inicialmente, serão abordados os filmes brasileiros produzidos nos anos 1910 e como buscaram compensar a ousadia do nu artístico, recorrendo a referências já estabelecidas (literatura, história da arte e gêneros cinematográficos). Em seguida, será destacada a centralidade do nu artístico na modernização do teatro de revista brasileiro, ao longo dos anos 1920, discutindo-se o cosmopolitismo que representava e a abertura para outras expressões, para além das convenções de gênero, mas considerando, também, os limites de experiências da modernidade que esbarravam em questões de gênero, raça e classe. Na virada para os anos 1930, serão analisadas as transformações do nu artístico, em palcos e telas, cuja crescente aposta no erotismo se dá em meio a um processo de modernização, atrelado a mecanismos de controle e censura. Por fim, iremos tomar o nu artístico como um "símbolo polissêmico", que conjuga as possibilidades e os limites da experiência de modernidade do país naqueles anos.

2 ANOS 1910: A MODERNIDADE NEGOCIADA

Segundo as pesquisas realizadas até o momento, o nu artístico, na obra de Lulu de Barros, é explorado pela primeira vez, em 1919, no filme *Alma sertaneja*, no qual ele trabalha como diretor contratado pela Carioca-Film, de Alberto Botelho. Entre as atrações destacadas nos anúncios, está o nu artístico da atriz Ottilia Amorim, estrela da Companhia de Revistas e Burletas do Teatro S. José, a mais importante do gênero naquele mo-

⁴ Ver em Fundação Biblioteca Nacional ([202-?]).

mento. No filme, ambientado em uma fazenda, ela interpreta Maria, que, apaixonada pelo homem com quem a filha do proprietário fugiu, segue o casal e acaba por morrer afogada (Ideal, 1919, p. 6). Antes do final trágico, porém, ela aparece nua, em cena, quando se banha em uma cascata.

A única fotografia encontrada desta cena, publicada em anúncios do filme e com qualidade de imagem muito ruim, mostra a personagem diante de uma queda d'água: ela está de costas, parcialmente voltada para a esquerda, com os braços abertos e os cabelos longos lhe cobrindo um dos seios. A nudez feminina, em *Alma sertaneja*, parece ter sido ousada para os padrões da época. Depois do lançamento de *O Guarany* de Alberto Botelho em 1920, versão do romance de José de Alencar com Abigail Maia no papel de Ceci, uma nota bem-humorada informa: "a censura resolveu que o último banho que permite em filmes nacionais é o castíssimo da Sra. Abigail Maia em *O Guarany*. Até hoje ela [a censura] cora quando se lembra do [nu] da Sra. Ottilia Amorim em *Alma sertaneja*" (Má [...], 1920, p. 18).

Antes de *Alma sertaneja*, outros dois filmes brasileiros haviam recorrido à exposição menos recatada do corpo feminino. Em 1916, Aurora Fúlgida protagonizou cenas sensuais em *Luciola*, da Leal-Film, adaptação do romance de José de Alencar. Além de dançar em cima da mesa durante a ceia oferecida por um "grupo de devassos" e rasgar o vestido "na frente do amado que a desprezara", a atriz surgia nua em uma sequência rápida, "mas o suficiente para que de perfil, e bem nítido, figurasse o corpo da intérprete a caminhar da esquerda para a direita da tela" (A escalada [...], 1984, p. 38; Pereira, 1968, p. 31). A nudez mais explícita do corpo feminino, no cinema comercial brasileiro, viria com *Le film du diable*, produzido pela Nacional-Film em 1917. Ao que tudo indica, a cena está inserida em um momento alegórico e metalinguístico, em meio a um filme que, em geral, segue o gênero de aventura, envolvendo assassinato e perseguições. Em uma cena de pesadelo, a protagonista, interpretada por Miss

Ray, aparece inteiramente nua, incorporando a figura da verdade. Ela se vê diante do diabo, que tem "uma câmera cinematográfica e lhe propõe fazer um filme" (Gonzaga; Gomes, 1966, p. 44)⁵.

No período de lançamento desses filmes, na segunda metade dos anos 1910, há registros, embora esparsos, de nu feminino em revistas encenadas no Rio de Janeiro. Salviano Cavalcanti de Paiva (1991, p. 181) menciona *O banho de Vênus*, montada em 1915, que tinha "humor grosseiro e cenas de nus femininos". Realização da companhia de "gênero livre", criada pelo ator e produtor Eduardo Vieira, *O banho de Vênus* é taxada de "piramidal patusqueira", ao recorrer à mitologia "para melhor personificar tudo o que tresanda a bandalheira" (O banho [...], 1915, p. 4). Recepção crítica bem mais positiva teria outra peça dirigida por Eduardo Vieira, *Adão e Eva*, encenada em 1917, que tinha como maior apelo erótico a participação de Conchita Sanchez Bell, que interpretava uma Eva "perturbadoramente despida, a bonita plástica associada à habitual elegância", segundo o crítico Mário Nunes (*apud* Paiva, 1991, p. 190).

A julgar pelo material pesquisado, não se percebe, nos três filmes brasileiros, uma relação mais acentuada com o que ocorria nos palcos quanto à exposição do corpo feminino. Os vínculos mais evidentes são com filmes estrangeiros. *Luciola* se inspirava na sensualidade das divas italianas – imensamente populares entre o público brasileiro –, que encarnavam *femmes fatales* em filmes com narrativas melodramáticas centradas no carisma e na sensualidade das atrizes. A cena de nudez de Miss Ray, em *Le film du diable*, por sua vez, guarda flagrante semelhança com o tratamento simbólico dado à figura nua da mulher no filme *A verdade nua* ou *A hipocrisia* (*Hypocrites*) em 1915, escrito, dirigido e produzido por Lois Weber, a diretora de maior destaque no cinema hollywoodiano do período. Nas duas obras, as atrizes despidas representam uma alegoria da verdade nua. Na produção americana, a atriz Margareth Edwards veste uma malha cor da pele, o que não é o caso

⁵ Nas fotos do filme, em Gonzaga e Gomes (1966, p. 45) e em *Fon Fon* (Cinema [...], 1917, p. 38), o diabo parece segurar um livro ou um caderno, não uma câmera.

de Miss Ray (Stamp, 2015, p. 61).

O nu artístico de *Alma sertaneja* se aproxima de outra produção norte-americana, *Uma filha dos deuses*, lançada com grande publicidade em maio de 1918 (*A daughter [...]*, 1916). As fotos das cenas de nudez de ambos os filmes mostram as atrizes ao lado de uma cascata, com os braços para cima, tendo longos cabelos que encobrem parcialmente seus corpos. Protagonizada pela nadadora e atriz australiana Annette Kellerman,

também corroteirista (não creditada), *Uma filha dos deuses* é apontada como a primeira produção de grande orçamento a trazer uma cena de nudez com uma estrela de primeira linha. Nos filmes de Kellermann, a relação com a mitologia está bastante enfatizada, tanto nos enredos quanto nas campanhas publicitárias, sendo recorrentes as comparações das formas da atriz com as de Vênus, em uma estratégia para não ofender os gostos da classe média (Butkus, 2013).

Figura 1 – Otilia Amorim em *Alma sertaneja*



Fonte: Alma [...] (1919, p. 14).

Figura 2 – Annette Kellerman em *Uma filha dos deuses* (*A daughter of the gods*)



Fonte: Primeira [...] (2016).

No material publicitário de *Alma sertaneja*, à parte a designação do “nu artístico”, não foram encontradas expressões semelhantes a “requite de arte” e “estudo de arte”, usadas para qualificar a nudez de Miss Ray em *Le film du diable*, tampouco referências a deusas e narrativas mitológicas, presentes na divulgação de *A verdade nua* e *Uma filha dos deuses* (Odeon, 1917, p. 14). São ausências que estimulam a fazer conjecturas. As estrangeiras Annette Kellermann e Margaret Edwards eram mulheres brancas, assim como Miss Ray, pseudônimo de Laura Serra, apresentada como “a adorável americanazinha” (Odeon, 1917, p. 14). A carioca Ottilia Amorim, contudo, vinha de uma família pobre, era “uma *morena*, uma mestiça clara, com cabelos escuros encaracolados”, “a primeira atriz mestiça (reconhecida como tal) a alcançar o estrelato”, segundo Antonio Herculano Lopes (2009, p. 93-95).

Ao escrever sobre a atriz, o crítico Mário Nunes se refere a “sua graça genuinamente brasileira” (*apud* Lopes, 2009, p. 98), enquanto na revista *Comedia* o colunista Laf (1919, p. 7) escreve que Ottilia “tem a graça e a vivacidade indispensáveis e porque não dizê-lo a malícia também, sem o que aqueles dois elementos não se ajustariam tão bem à fragilidade do seu corpo”. O tipo brasileiro de Ottilia Amorim não parece se ajustar ao ideal de beleza clássica, objeto de contemplação puramente artística, como sustentava o discurso publicitário para justificar as cenas de nudez com atrizes brancas e estrangeiras (ou anunciadas como tal, como Miss Ray). Também o papel de Ottilia em *Alma sertaneja* a afastava de um pretenso refinamento de alta cultura. Na sinopse, ela é descrita como uma “guapa morena, cria da fazenda”, o que indica uma origem mais pobre, em contraste com a filha do fazendeiro, o outro personagem feminino de relevo (Ideal, 1919, p. 6).

Nesses três filmes, a exposição do corpo feminino é usada como atrativo tanto para aqueles que se pretendem mais cosmopolitas, com intrigas mobilizando personagens e ambientes burgueses do Brasil e do exterior (*Luciola* e *Le film du diable*), ainda durante a Primeira Guerra, quanto em uma produção de apelo marcada-

mente regional (*Alma sertaneja*), realizada pouco depois. Embora em conexão direta com o cinema estrangeiro, perseguindo a modernidade que ele representava e seu apelo junto ao público, os filmes brasileiros inserem a nudez feminina em molduras tradicionais, seja recorrendo ao cânone literário (adaptação de um romance famoso de um escritor consagrado), à fábula moral (a verdade do corpo feminino despido em contraposição às tentações do mal) ou, ainda, a uma visão do campo que conjuga beleza e moral, com o nu enquadrado em harmonia com a natureza, para, em seguida, ser punido por ela. Textos e fotos desses filmes não preservados sugerem uma modernidade negociada, na qual a nudez e o protagonismo femininos, ao mesmo tempo, desafiam e reforçam valores tradicionais.

3 ANOS 1920: O NU ARTÍSTICO COMO ATUALIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA MODERNA

Ao longo dos anos 1920, a prática do nu artístico se disseminou tanto no cinema quanto no teatro, e Luiz de Barros teve participação ativa nesse processo. Realizando filmes desde 1915, Lulu, a partir de 1925, passou a se dedicar, sobretudo, a espetáculos de palco, tornando-se responsável pela direção cenográfica e pelos figurinos da Companhia de Revistas e Sainetes Tro-lo-ló, criada nesse ano por Jardel Jercolis.

A Tro-lo-ló trouxe uma contribuição importante para o processo de transformação pelo qual o teatro de revista vinha passando. Até os anos 1910, as revistas concentravam a força do espetáculo no texto e nas figuras masculinas, especialmente nos atores cômicos. Na década seguinte, começaram a se impor as revistas de grande montagem, nas quais, sem que as cenas cômicas perdessem sua importância, os chamados “quadros de fantasia”, com música e bailados, tornaram-se cada vez mais elaborados, adquirindo maior destaque na dinâmica do espetáculo (Collaço, 2008, p. 234; Antunes, 2002, p. 51). Essas transformações costumam ser creditadas, em boa medida, ao impacto provocado pelas companhias europeias, principalmente a

francesa Ba-ta-clan e a espanhola Velasco, que se apresentaram no Brasil entre os anos de 1922 e 1928⁶. Como escreve Neyde Veneziano (2012, p. 442) sobre a influência da Ba-ta-clan, "os novos conceitos estéticos impuseram espetáculos bem cuidados visualmente e renovadas exigências quanto à participação feminina".

Entre as principais atrações que colocavam em evidência as figuras femininas estava o nu artístico. As variações do que era chamado de "nu artístico" e as descrições parcimoniosas encontradas na imprensa dificultam estabelecer em que exatamente consistiam as cenas de nudez. No livro *O teatro de revista no Brasil*, cuja primeira edição saiu em 1991, Neyde Veneziano (2013, p. 125) explica que "o nu artístico da década de 1920 resumia-se em colocar as dançarinas com as pernas à mostra", deixando de lado as meias grossas que costumavam usar. Essa informação será reformulada pela própria autora, em um trabalho posterior, ao escrever ter sido com a revista brasileira *À la garçonne*, encenada em 1924, que o nu artístico havia deixado de significar apenas colocar as pernas de fora, ao trazer, em um dos quadros, a atriz Manoela Mateus, exibindo os seios em uma cena de praia (Veneziano, 2012, p. 444). Pode-se supor que, assim como na Paris da Belle Époque, também no teatro de revista brasileiro dos anos 1920 tenham sido raras ou mesmo inexistentes as apresentações de mulheres inteiramente despidas, sendo obrigatório pelo menos o uso de um tapa-sexo ornamentado (Kerley, 2017, p. 143, 151).

O nu artístico e as questões artísticas e morais que ele suscitava se tornaram motivo de discussão acalorada quando das apresentações, no Rio de Janeiro, da Companhia Francesa das Grandes Revistas do Teatro Cassino de Paris, em 1925, que anunciava seus espetáculos como a primeira exibição de nu artístico no Brasil. Antes da estreia, porém, a censura exigiu que as artistas cobrissem sua nudez com véus e gazes, radicalizando em seguida, quando o nu foi "irremediavelmente proibido" nas outras peças

montadas pela companhia (A estreia [...], 1925, p. 2; Gomes, 2004, p. 166). Tiago de Melo Gomes (2004, p. 166) analisa as reações na imprensa às peças da companhia francesa, em particular as opiniões de um cronista que desqualifica "todo e qualquer oponente do espetáculo como 'caipira'". Como ressalta Gomes (2004, p. 167), as companhias europeias, especialmente a Ba-ta-clan e a Velasco, "ajudavam a atualizar a experiência moderna da capital, dando um novo sentido à utilização de poucas roupas por parte das atrizes, fato que se tornava simbólico como referência a um ambiente sofisticado". A associação entre nu artístico e cosmopolitismo já estaria presente na primeira turnê da Ba-ta-clan no Brasil, ocasião em que a censura carioca não teria ousado proibir o apelo erótico do nu feminino "para não parecer matuta" (Paiva, 1991, p. 218).

Enquanto a companhia do Cassino de Paris se apresentava no início de outubro de 1925, os jornais já vinham anunciando a Tro-lo-ló, que estrearia no final do mês. A colaboração de Luiz de Barros se mostra afinada à proposta da nova companhia ao criar cenários e figurinos "modernísimos", que "agradam pela novidade e originalidade", como elogia Mário Nunes (1925, p. 14) na resenha de *Fora do sério*, peça de estreia da Tro-lo-ló. Fazia parte da proposta da Tro-lo-ló se diferenciar do tipo de teatro de revista que dominava na Praça Tiradentes, com seu público heterogêneo e peças muitas vezes criticadas pelo humor considerado apelativo e vulgar.

Segundo Delson Antunes (1996, p. 52-53), em *Fora do sério*, o nu artístico se restringia à exibição das pernas das coristas, sem as grossas meias usadas até pouco tempo. Avançando na ousadia, a terceira revista encenada pela Tro-lo-ló, *Stá na hora*, anunciava, algumas semanas depois da estreia, que uma nova atração seria acrescentada: "a novidade completa será a apresentação de um quadro de nu artístico, pela primeira vez feito por uma companhia nacional, e intitula-se: 'O banho de mademoiselle Sonia'" (Nu [...], 1926a, p. 6). Os anúncios ora enaltecem a bailarina Sonia Bot-

⁶ No mesmo ano da primeira turnê da Ba-ta-clan no Brasil, 1922, a nudez feminina ganhou leitura poética por parte de uma mulher, a escritora Gilka Machado (1922), com a publicação de seu quarto livro de poemas, *Mulher nua*.

gen, "talhada pela natureza com rara perfeição", cujo corpo é "merecedor das vistas de quem quer que seja" (Dia [...], 1926, p. 7), ora informam que o nu artístico continua, "a pedido de várias famílias" (Homenagem [...], 1926, p. 6). Percebe-se o empenho em revestir o novo número de qualidades estéticas e morais, apresentando-o como um espetáculo de apreciação do belo, sem apelações que poderiam o tornar impróprio a senhoras e senhoritas de família.

Logo depois da estreia de *O banho de mademoiselle Sonia*, veio o anúncio de um novo quadro na revista carnavalesca *Ai, Zizinha*, na qual se destacava a atriz, cantora e dançarina negra Ascendina dos Santos. A leitura paródica do quadro da Tro-lo-ló fica evidente já no título: "Nu preto... quase artístico: o banho de mademoiselle Ascendina" (Theatro [...], 1926, p. 6). Neste número, ela surge como a Rainha de Sabá, "em preparativos para uma visita do ilustre rei Salomão" (*Ai* [...], 1926b, p. 8). Afinada ao gênero carnavalesco da revista *Ai, Zizinha*, talvez Ascendina tenha incorporado ao personagem da Rainha de Sabá alguns elementos de suas "danças de ritmo selvagem, em que há um misto de shimmy e batuques cafre; em que a 'dança do ventre' se mescla com os bailados americanos excêntricos" (*Ai* [...], 1926a, p. 6). Por meio dessa descrição, é possível perceber a modernidade na dança de Ascendina, ao combinar os elementos da cultura afro-brasileira com as novidades que vinham do exterior.

No título do quadro, o tom depreciativo que a designação de nu "quase" artístico carrega pode se referir ao viés paródico da atração, mas deve se fundamentar, sobretudo, no fato de a protagonista ser uma artista negra, em contraposição à beleza branca da europeia Sonia Botgen. Uma nota na imprensa iria associar Ascendina à nova coqueluche dos palcos parisienses, a "estrela negra" Josephine Baker, que logo ganharia o epíteto de "Vênus negra" (*Ai* [...], 1926a, p. 6). Entre os colonistas cariocas, o sucesso inesperado de Ascendina dos Santos, com *Ai, Zizinha*, rendeu elogios, mas também comentários, que exibiam evidentes preconceitos de raça e classe. Enquan-

to o crítico Mário Nunes dava à artista o pejorativo apelido de "Clara Branca das Neves" (Almeida, 2016, p. 98), matérias mencionavam o trabalho anterior de Ascendina como cozinheira da atriz Julia Vidal e ressaltavam os erros de português de sua fala ao ser entrevistada (Santos, 1926, p. 41; Uma entrevista [...], 1926, p. 41).

A nudez feminina estava presente não só nos palcos, como também nas telas de cinema, ao que tudo indica sem despertar maior atenção por parte da censura. Em 1923, foram exibidos diversos filmes que anunciavam cenas de nudez ou seminudez, como a produção francesa *O rei da Camargue* (*Le roi de Camargue*), de André Hugon em 1922, a alemã *O esporte e a beleza* (*Wege zu Kraft und Schönheit – Ein Film über moderne Körperkultur*), de Nicholas Kaufmann e Wilhelm Prager em 1925 e as americanas *O triunfo de Vênus* (*The Triumph of Venus*), de Edwin Bower Hesser em 1919 e *Nos cabarés de Nova York* (provavelmente, *The Delicious Little Devil*), de Robert Z. Leonard em 1919 com Mae Murray e Rudolph Valentino.

O interesse despertado pela exposição do corpo feminino levou Luiz de Barros a transformar o nu artístico em uma das principais atrações dos espetáculos da Ra-ta-plan, a companhia de esquetes e bailados criada por ele em setembro de 1926, na qual exerceu funções de empresário, diretor, autor e cenógrafo. Uma nota, justamente com o título "Nu artístico" (1926b, p. 16), anuncia que Luiz de Barros irá apresentar, com a Ra-ta-plan, "um teatro de revista inteiramente modernizado". O nu, que terá "uma feição inteiramente artística", ficará a cargo do corpo de bailarinas, com marcação de Ricardo Nemanoff, diretor dos bailados da companhia (Nu [...], 1926b, p. 16). A inserção da nudez em números executados por profissionais da dança chancela a intenção de conferir um caráter artístico à exposição do corpo feminino, aspecto que a nota de divulgação reforça, convocando outras artes, como a música e a escultura: "Não é o nu para chamariz, mas o nu com a graça e leveza, o nu como expressão de arte plástica, reprodução de atitudes rítmicas, exteriorização dos encantos femininos como

linhas de esculturas vivas" (Nu [...], 1926b, p. 16).

Comparações e referências à alta cultura constituem estratégia recorrente para enfatizar o caráter artístico dos espetáculos envolvendo a nudez feminina e evitar (ou disfarçar) as aproximações com a pornografia. Essas referências permeavam não só a publicidade, mas também as próprias peças. Um exemplo é o quadro *O sonho de Rodin*, encenado na revista *Viva a mulher*, montada pela Ra-ta-plan em 1928. A cena se passa no ateliê de um artista, no qual se veem "diversos trabalhos de escultura, representando nus artísticos. Esses 'trabalhos', porém, são interpretados por bailarinas, que se encontram imóveis, em atitudes diversas, poses artísticas, de estátua" (Barros, 1928.). O escultor entra em cena, começa a trabalhar e adormece, sonhando com as estátuas ganhando vida e dançando com ele. Depois do bailado, ele desperta e volta ao trabalho. Variações desse tipo de história também foram exploradas em produções assumidamente eróticas, como o filme *Der Traum des Bildhauers* [*O sonho do escultor*] (1906-7), produzido pela Saturn-Films, empresa austríaca especializada em filmes eróticos, que funcionou entre 1905 e 1911 (Giacomo, 2023, p. 61).

As tensões e negociações entre alta cultura e pornografia, tão presentes na produção, na divulgação e no consumo do nu artístico nos palcos brasileiros, caracterizam as imagens da nudez feminina em geral, como argumenta Lynda Nead. De um lado, há o nu feminino nas belas artes, como símbolo do olhar puro e desinteressado; de outro, as imagens da pornografia, reino do profano e da cultura de massa, em que os desejos sensuais são estimulados e satisfeitos. "Entre esses dois extremos", escreve Nead (1992, p. 85), "existe uma gama de distinções culturais e uma fronteira sagrada que é traçada e redesenhada de acordo com as definições conflitantes de aceitabilidade e inaceitabilidade"⁷.

Exemplo dessas oscilações é a ação da censura em relação ao nu artístico nas peças da Ra-ta-

-plan. Até 1927, não parece ter havido problema, mas, a partir desse ano, tornou-se mais rigorosa a aplicação do Código de Menores, que implicava não só restringir a frequência de adolescentes, como também "cessar a exibição do nu, impondo a adoção dos antigos maiôs" (Silva, 1928, p. 4). Enquanto, em dezembro de 1927, a revista *Pétalas ao vento* ficou proibida para menores de 14 anos desacompanhados, no mês seguinte *Lábios pintados* veio a ser censurada para menores de 18 anos, acompanhados ou não. Isso porque a Ra-ta-plan havia se recusado a fazer os cortes exigidos pelo Juizado de Menores, alegando que prejudicariam o valor artístico da obra. A censura deixou Lulu inconformado: "se as pernas das bailarinas são imorais, então São Paulo estaria cheio de imoralidades, de indecência, de estátuas nuas" (Barros, 1978, p. 84).

Sua reação à proibição é o que se chamaria hoje de uma intervenção artística urbana: depois da meia-noite, os artistas da Ra-ta-plan percorreram as praças da cidade, vestindo camisolas brancas nas estátuas nuas que encontravam e colocando junto a elas cartazes com a frase: "Sobre a beleza artística do nu, o manto opaco do código de menores" (A questão [...], 1928, p. 6; Barros, 1978, p. 84). O relato vai além da anedota saborosa. Também, aqui está em jogo a contraposição entre a alta cultura (o nu estático) e a pornografia (o nu em movimento). Lynda Nead (1992, p. 85) se refere, diretamente, à *performance* ao vivo nos palcos como "talvez a situação mais ousada para a exibição do corpo, levando ao limite a 'fronteira sagrada' entre a alta cultura e a vulgaridade"⁸.

A Ra-ta-plan seguiu em atividade até 1928. Como outras companhias do gênero, tornou-se agente e testemunha das contradições da experiência moderna no Brasil, na qual conviviam desejos de cosmopolitismo inspirados no entretenimento e no estilo de vida estrangeiros, bem como inquietações diante das transformações dos costumes, que, muitas vezes, levavam a exi-

⁷ Do original: "Between these two extremes there lies a range of cultural distinctions and a sacred frontier which is drawn and redrawn along the lines of competing definitions of acceptability and unacceptability".

⁸ Do original: "The live performance of theatre is perhaps the most risky situation for the display of the body, straining the 'sacred frontier' between high culture and vulgarity to its limit".

gências de regulação e, eventualmente, censura. Na Ra-ta-plan, a nudez inserida em números de dança por dançarinos brancos e estrangeiros procurava ressaltar o caráter artístico desse tipo de atração, ao mesmo tempo que abria brechas para expressar o que escapava às convenções de gênero.

4 AMBIGUIDADES DA NUDEZ EM CENA

Pelo menos três das primeiras bailarinas da Ra-ta-plan, todas estrangeiras, apresentavam-se em quadros de nu artístico: a austríaca Valery Oeser, a alemã Alice Spletzer e a belga Sonia Botgen, a mesma do quadro *O banho de mademoiselle Sonia*, da Tro-lo-ló. A julgar por fotografias publicadas em periódicos, a nudez das bailarinas da Ra-ta-plan ia muito além das pernas de fora, sendo exibidos, também, os seios e outras partes do corpo, com as artistas podendo estar em trajes sumários ou mesmo cobertas apenas por véus.

Na revista *Para Todos...*, que abre espaço constante para textos e fotografias de artistas que fazem sucesso nos palcos, é possível encontrar diversas matérias sobre as bailarinas da Ra-ta-plan. Intercalando o texto com versos em francês e português, o cronista Yanko (1927, p. 24) dedica mais de uma página para exaltar as qualidades

de Valery Oeser, escrevendo que “cada uma das suas atitudes caleidoscópicas – a cabeça que se inclina, o joelho que se dobra, o braço que ondu-la – poderia inspirar cem obras-primas plásticas, na sublime apoteose da música”. Acompanha a crônica uma fotografia, que ocupa uma página inteira, mostrando a bailarina com um figurino preto, que deixa as pernas e os braços de fora (Valery, 1927, p. 25). Bem mais ousada havia sido uma outra fotografia de página inteira, publicada poucos meses antes, na qual se vê Valery de perfil, em uma postura de dança, usando apenas dois bojos, que cobrem os seios, e véus, que enlaçam a cintura e descem entre as pernas – uma delas levantada, de maneira a encobrir o púbis (Mlle [...], 1927, p. 22).

Alice Spletzer também posa em fotos de seminudez em *Para Todos...*. Em uma delas, em que está de cartola e bengala, veste a parte de baixo de um biquíni e um colete aberto, que deixa um dos seios à mostra (Alice [...], 1926, p. 21). Outras duas fotos ilustram uma entrevista que ela concedeu à revista. Na primeira, ela está com uma roupa estilizada de bailarina, e, na segunda foto, mais ousada, aparece de perfil, com o corpo nu coberto por véus transparentes (Niany, 1926, p. 23-24).

Figura 3 – Alice Spletzer



Fonte: Alice [...] (1926, p. 21).

Figura 4 – Alice Spletzer



Fonte: De [...] (1926, p. 24).

A entrevista traz informações biográficas sobre a artista, além de suas opiniões sobre o Brasil e os homens brasileiros. Alice fala dos rigorosos estudos de balé clássico em Berlim, onde nasceu, e da mudança para o Brasil, junto com os pais e um irmão, como consequência do empobrecimento da família durante os anos da Primeira Guerra. Afirmar gostar do tipo dos brasileiros, mas tem reservas:

[...] esse moreno, esses cabelos negros agradam-me mais do que a alvura dos meus patrícios, mas os homens daqui prendem muito a mulher. Em geral aqui gostam de fechá-la em casa enquanto eles vão para os passeios. Comigo o marido ia um dia, mas no dia seguinte iria eu (Niany, 1926, p. 23-24.).

Mesmo levando em conta como essas entrevistas eram floreadas e, algumas vezes, inventadas pelos jornalistas, chama a atenção a postura assertiva de Alice Spletzer e o seu olhar não só

sobre a índole, mas também sobre o corpo do homem brasileiro. Ao mesmo tempo que expõe seu próprio corpo para fruição dos leitores, ela ganha espaço para contar sua história e dar opiniões, promover seu trabalho e se tornar conhecida por um público de abrangência nacional, considerando a ampla circulação da revista.

A ambiguidade do que a nudez feminina significava é abordada por Kerley (2017, p. 108), ao afirmar como o *music hall* parisiense, compreendido em termos tanto de *performance* quanto de *marketing*, contribuiu para definir a mulher moderna como um "corpo sexual e autoconsciente, mas objetificado"⁹. Assim, o nu artístico reforçava a ideia do sexo feminino como passivos "objetos de espetáculo", mas concomitantemente permitia às artistas "manipular suas imagens em seu próprio benefício" (Holmes; Tarr *apud* Kerley, 2017, p. 268)¹⁰. No Brasil, como argumenta Renata Cardoso da Silva (2018, p. 338), as vedetes e *girls* usavam

⁹ Do original: "Belle Époque music halls [...] contributed to a gradual imprinting of the modern woman as a sexual and self-aware yet objectified body".

¹⁰ Do original: "While Holmes and Tarr acknowledge that these efforts often reified essentialist notions of the female sex as passive 'objects of spectacle', they highlight the ways in which women 'also learned to manipulate their images to their own advantage'".

“a exposição de seus corpos como moeda de valor, como capital simbólico”, sendo o domínio do próprio corpo “uma estratégia para garantir novos espaços sociais e autonomia”.

Podemos observar uma dinâmica semelhante no que diz respeito às bailarinas estrangeiras da Ra-ta-plan. Ao se apresentar em números de nu artístico, posar para fotografias promocionais e dar entrevistas, elas se expunham como objetos de fruição, mas também encontraram aí a oportunidade de ter seu trabalho mais valorizado e de deixar para trás o anonimato das coristas para serem devidamente nomeadas, reconhecidas em sua individualidade e, até mesmo, ouvidas em suas opiniões e histórias de vida, ganhando um certo agenciamento, ainda que limitado, sobre suas carreiras. É fundamental, porém, não perder de vista os privilégios que distinguiram essas três artistas. Elas eram brancas e europeias, o que permitia melhor formatar e promover o espetáculo da nudez feminina enquanto produto artístico, moderno e cosmopolita. É um tipo de operação que se mostrava pouco viável no caso de uma

artista brasileira, negra e pobre, como Ascendina dos Santos, mesmo que sua *performance* – quando se lê a contrapelo dos comentários na imprensa – aponte para uma criação também artística, moderna e cosmopolita, ao combinar referências afro-brasileiras e estrangeiras.

Em meio à publicidade e ao “furor” em torno do nu artístico feminino, cabe especular sobre outra atração que espetáculos teatrais podem ter oferecido: a exposição do corpo masculino. Ainda que essa possível atração não tenha sido mencionada em anúncios e críticas, alguns materiais encontrados na pesquisa sobre a companhia Ra-ta-plan estimulam suposições. Fotografias publicadas na imprensa dos bailarinos e coreógrafos George Botgen e Ricardo Nemanoff registram como os figurinos dos bailados deixavam à mostra partes do corpo masculino – pernas, tórax e braços. As fotos sugerem que havia bailados, nos quais também o corpo masculino ganhava maior exposição, ainda que apenas o nu artístico feminino viesse a ser divulgado.

Figura 5 – Ricardo Nemanoff



Fonte: Nemanoff (1928, p. 34).

A seminudez do corpo masculino e o desejo que pode despertar na mulher se revelam um tema tabu e censurável, se tornamos como exemplo o bailado "Sonho de mulher", um dos quadros da peça *Nocauté*, encenada pela Ra-ta-plan, em dezembro de 1927, em São Paulo. Mais uma variação da história em que esculturas adquirem vida, o esquete traz Alice Spletzer como a bailarina que adormece em um *boudoir* e sonha que a "figura vestida à romana fingindo mármore" (Nemanoff) desce do pedestal e a tira para dançar. Uma vez desperta, depois do bailado, ela contempla a estátua, passa-lhe as mãos pelo corpo e exclama: "Que pena ser de mármore!" (Iglesias; Roma, 1927). No texto da peça, submetido à censura paulistana, a frase final está riscada a lápis vermelho e com o carimbo "censura".

Enquanto o nu artístico feminino se tornava uma prática corrente e as companhias como a Tro-lo-ló e a Ra-ta-plan procuravam vendê-lo como um espetáculo, ao mesmo tempo, cosmopolita e respeitável, o que poderia se mostrar mais perturbador para a ordem vigente era que essas mudanças, nos costumes e nos parâmetros morais, viessem a inverter os papéis tradicionais, ao incorporar a expressão do desejo feminino e reconhecer a mulher enquanto sujeito do olhar. Ainda mais velado é o interesse que a exposição dos corpos, masculinos e femininos, deveria despertar entre o público de homens e mulheres *gays* – aspecto inclusive sugerido em fotografias para a imprensa, seja pelo gestual de Botgen e Nemanoff, seja pela figura de Alice Spletzer seminua, mas com adereços masculinos (cartola, bengala e um colete estilizado). Nesse sentido, longe de se restringir à fruição do espectador masculino, tendo como objeto o corpo feminino, os números de dança com nu artístico surgiam como uma arena capaz de mobilizar outros circuitos de expressão, fruição e desejos, respondendo ao anseio de uma modernidade que abrigasse alternativas para além das rígidas categorias e convenções de gênero.

5 A NUDEZ FEMININA COMO ESPETÁCULO IMPRÓPRIO

Durante a temporada da Ra-ta-plan, em São Paulo, em 1927, o *Diário da Noite* anuncia um projeto de Lulu de Barros, com o cinegrafista e produtor Gilberto Rossi, para filmar *Venenos da humanidade*, uma "fita cheia de nus artísticos", utilizando parte do elenco da Ra-ta-plan (Uma fita [...], 1927, p. 2). O projeto, que não viria a se concretizar, vinha na esteira do sucesso estrondoso de *Vício e beleza* de Antonio Tibiriçá em 1926, cuja publicidade prometia: "é um filme vibrante, onde se encontram o 'jazz', a cocaína, morfina, champanhe e faustosas cenas de cabaré. Lindas bailarinas em loucos bailados! Nu artístico! Belezas! Prazeres!" (Correio da Manhã, 16 set. 1926, p. 7 *apud* Souza, 2020, p. 421).

Observa-se o fortalecimento de um filão, tanto em filmes quanto em espetáculos de palco, que, embora continuasse a utilizar a etiqueta "nu artístico", trazia a nudez feminina em contextos de crescente apelo erótico. Luiz de Barros explorou esse filão, em espetáculos que promovia no Moulin Bleu, em São Paulo, e nos filmes eróticos *Messalina* (1930) e *Depravação* (1926–1932). Depois de encerrar as atividades da Ra-ta-plan, Lulu organizou, com o comediante Tom Bill, um teatro de variedades, o Moulin Bleu, instalado no subsolo do cineteatro Santa Helena. Os anúncios miram um público amplo, mas a própria disposição das frases revelava a dificuldade em conciliar ousadia e moralidade: "dançarinas lindas! – Nu artístico! As mais interessantes cantoras! – (Não é cabaré porque é familiar) – Impróprio para Senhoritas" (Moulin [...], 1928, p. 14). A proposta de um divertimento familiar não convenceu a censura, cuja classificação dos espetáculos variava entre "proibido para menores", "proibido para senhoritas" e "proibido para menores e senhoritas".

Na segunda metade dos anos 1920, Lulu de Barros esteve à frente de poucas atividades cinematográficas, só voltando a dirigir longas de ficção em 1929, quando realizou *Acabaram-se os otários*, primeiro longa-metragem sonoro brasileiro. Entre 1925 e 1928, dirigiu apenas um filme de carnaval, *O carnaval de 1925*, e três fil-

mes científicos: *O flagelo da humanidade* (1925)¹¹, *Operação cesariana* (1928) e *Operação do estômago* (1928). Mesmo patrocinado pela Fundação Gafrée-Guinle, do Rio de Janeiro, recomendado pelo Departamento Nacional de Saúde Pública e apresentado como “filme científico”, *O flagelo da humanidade* também não deixava de ter algum apelo erótico, já que mostrava a “anatomia do homem e da mulher”, sendo, por isso, anunciado como “espetáculo exclusivamente destinado aos adultos com expressa proibição da presença de menores e senhorinhas” (Bernardet, 1979).

Em *Depravação* e *Messalina*, a proposta e o teor eróticos são inequívocos. Baseado no livro francês *L'orgie latine*, de Félicien Champsaur, de 1903, *Messalina* era anunciado como um filme de “mulheres lindas, em maravilhosos nus artísticos, em torno de um episódio da vida da famosa imperatriz – luxúria” (D. Pedro II, 1930, p. 12). Lulu teria armado uma “completa orgia romana, na qual as vestais se desvestiam, os príncipes amavam seus favoritos sem constrangimento etc.” (Pereira, 1968, p. 31). Não à toa, tratava-se de um “filme só para homens – Rigorosamente proibido a menores e impróprio para senhoritas” (Teatro [...], 1930, p. 9). O filme contava com pelo menos dois artistas do Moulin Bleu: o cômico Vincenzo Caiaffa e a bailarina Mado Mirka (também creditada como Mado Dixo ou Dixon). Lulu pensava que teria dificuldade em “encontrar artistas que estivessem dispostas a posar despidas, mas... deu até para fazer uma seleção rigorosa, e ali estavam Greta Walkiria, Mado Mirka e outras beldades” (Barros, 1978, p. 103). As artistas podiam se mostrar dispostas a aparecer nuas, porém nem todas desejavam expor o próprio nome. Greta (ou Gerta) Walkyria, que ganhava maior destaque nos anúncios, era pseudônimo da atriz, cantora, dançarina e nadadora Margaret Edwards, curiosamente, homônima da atriz americana de *A verdade nua* (A escalada [...], 1984, p. 38–39).

Sobre *Depravação*, as informações encontra-

das são ainda mais escassas. Teria sido filmado em 1926, com atores amadores, mas só exibido a partir de 1932, ainda como filme silencioso¹². Segundo uma matéria publicada em 1984, que não cita fontes, haveria, no filme, “antros ignóbeis sem higiene e luxuosas casas de sonhos onde se fuma ópio e se aspira cocaína em cenas realistas onde emprestam colaboração mulheres de rara beleza e corpos perfeitos” (A escalada [...], 1984, p. 39). De São Paulo, o crítico Pedro Lima (1932) escreve ao cinegrafista e produtor Paulo Benedetti, contando que viu um filme nacional chamado *Depravação*, “com cada cena de fazer corar um padre”. Depois de estrear, em 1932, no circuito comercial paulistano, *Depravação* passou a ser exibido, a partir de 1934, no Moinho do Jeca, comandado pelo cômico Genésio Arruda, que substituiu o Moulin Bleu em 1931 (Sousa Junior, 2018).

Combinando projeção de filmes e espetáculos de palco, o Moinho do Jeca apresentava números de nus artísticos que avançavam na ousadia. Em 1934, por exemplo, a atração “O sonho do escultor”, que remete ao quadro encenado pela Ra-ta-plan em 1928, prometia “lindas mulheres COMPLETAMENTE NUAS” (Moinho [...], 1932, p. 6). A partir da criação do Moulin Bleu, por Luiz de Barros e Tom Bill, os “moinhos” proliferaram, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, considerados como uma “praga”, que explorava “o comércio abominável de espetáculos outrora proibidos” (A delicadeza [...], 1932, p. 1). Ao que parece, é nesse momento que o nu estático passou a dividir espaço com o *strip-tease* (Para [...], 1946, p. 50). No teatro de revista, por sua vez, ao longo das décadas seguintes até os finais dos anos 1950, a nudez cabia apenas às coristas, *girls* e modelos, que apresentavam o nu estático, já que a censura proibia nus em movimento (Veneziano, 2010, p. 63).

Na virada para os anos 1930, o nu artístico parece se bifurcar: de um lado, o nu estático das

¹¹ Em 1925, é exibida, no Rio de Janeiro, uma produção com o mesmo título, creditada como sendo de origem alemã, com direção de Theodor Bauer. Segundo o IMDB, porém, trata-se de uma produção austríaca, *Die Tuberkulose* (1923). Nem sempre é possível identificar a qual dos dois filmes se referem os anúncios na imprensa carioca. Uma das formas de fazer a distinção é o tema, já que, na produção brasileira, o flagelo são as doenças venéreas, enquanto, na alemã, é a tuberculose.

¹² Ver em *Depravação* (1926).

revistas, que se tornaram cada vez mais luxuosas, atraindo grande público e mobilizando grande publicidade; de outro, o "tira e vira", denominação brasileira do *strip-tease*, que ocorria na clandestinidade, sem maior divulgação na imprensa, como se vê na longa-metragem *Tira e vira* de Alberto Camarero e Alberto de Oliveira em 2025. Tanto em um quanto em outro, porém, a exposição do corpo nu não implicava mais o reconhecimento e a valorização das artistas, como acontecia nos filmes brasileiros dos anos 1910 e nas revistas da década seguinte. A partir dos anos 1930, quanto maior a exposição do corpo feminino, menor a visibilidade profissional dessas artistas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhar a prática do nu artístico, por meio das atividades artísticas desenvolvidas por Luiz de Barros, permite analisar como esse tipo de atração moldou e foi sendo moldado pelas transformações nos costumes e no campo do entretenimento, constituindo um eloquente objeto de estudo para se discutir a experiência da modernidade desde os anos 1910 até o início da década de 1930. Ao escrever sobre o teatro de revista, nos anos 1920, Tiago de Melo Gomes (2004, p. 229, 320) insiste no caráter polissêmico que caracteriza esse gênero de entretenimento. Tomando como referência sua análise de tipos, como a melindrosa e o almofadinha, pode-se considerar o nu artístico abordado neste artigo também como um "símbolo polissêmico", um importante "campo de articulação dos sentidos da modernidade".

O nu artístico constituiu um campo de circulação transnacional que expunha tanto os diálogos como os conflitos entre nacional e estrangeiro, o desejo de cosmopolitismo e o apego a valores tradicionais. Observa-se como a ousadia em expor a nudez feminina, com seu evidente apelo erótico, vinha cancelada – alternada ou simultaneamente – por associações com a alta cultura e pelos anseios de atualização com a experiência da modernidade, assim como vivenciada na Europa e nos Estados Unidos. Em filmes brasileiros dos anos 1910, a atração do nu

artístico estava inserida em narrativas de gênero vinculadas a produções estrangeiras de sucesso, procurando, assim, alcançar algum espaço em um mercado já dominado por outras cinematografias. Valorizava-se os atributos das atrizes, mas cabia às artistas brancas e apresentadas como estrangeiras o tratamento que as relacionava à alta cultura – o que não se estendia ao tipo brasileiro de Otília Amorim.

Na década de 1920, quando o nu artístico tomou grande impulso, sobretudo nos palcos, tal diferenciação permanecia, ainda mais acentuada. Havia tensões quando a nudez envolvia corpos negros, como o de Ascendina dos Santos, flagrando os limites de um projeto de modernidade, que, em um país como o Brasil, se pretendia branco e não periférico. As artistas brancas, especialmente se estrangeiras, mereceram elogios superlativos e ganharam espaço nas publicações para expor seu corpo em fotografias, mas também para serem ouvidas em declarações e entrevistas. Abria-se, para elas, a possibilidade de aceitar o papel de "mulher como objeto de arte ornamental" e, ao mesmo tempo, criar "um espaço para a alteridade e um meio de subverter os papéis rigidamente prescritos para as mulheres", como escreve Kerley (2017, p. 300) em relação à *femme nue* parisiense da Belle Époque.

Conforme a década de 1920 avançava, os filmes e espetáculos de palco nos quais o nu artístico ganhava maior carga erótica passaram a ser alvos de restrições e censuras mais rigorosas. Ficaram restritas as possibilidades de visibilidade e reconhecimento profissional para as artistas, seja pela atuação nos criticados "filmes realistas", seja pelo trabalho nos moinhos e outros espaços de pouco ou nenhum prestígio. No início dos anos 1930, com Getúlio Vargas no poder, passa-se a se impor um outro projeto de modernidade, no qual a centralização administrativa (inclusive da censura) era apresentada como fator de modernidade, o que permitiu ao governo "exercer eficiente controle da informação, assegurando-lhe considerável domínio em relação à vida cultural do país" (Velloso, 2019, p. 157).

Enquanto "símbolo polissêmico", o nu artístico

revela uma complexidade na apresentação do corpo nu ou seminu, de mulheres e homens, capaz tanto de reafirmar valores tradicionais de gênero, raça e classe, quanto de expressar concepções e desejos que ofereciam outras perspectivas, as quais estimulavam outros olhares.

REFERÊNCIAS

A DAUGHTER of the Gods. Direção: Herbert Brenon. [S. l.: s. n.], 1916. 1 vídeo (180 min). Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0006568/>. Acesso em: 18 jun. 2026.

A DELICADEZA e a moral prosritas de um gênero de teatro que a cidade, indefesa, suporta pela primeira vez! *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 814, p. 1, 20 set. 1932. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_01&pagfis=12571. Acesso em: 16 jun. 2026.

A ESCALADA do erotismo. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 1657, p. 38, 21 jan. 1984. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=223336>. Acesso em: 16 jun. 2026.

A ESTREIA da companhia do Cassino de Paris. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 9.414, p. 2, 4 out. 1925. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=22570. Acesso em: 16 jun. 2026.

A QUESTÃO da frequência dos teatros por menores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 27, n. 10.128, p. 6, 18 jan. 1928. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=33641. Acesso em: 16 jun. 2026.

Al, Zizinha e Paris. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 4.478, p. 6, 4 fev. 1926a. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107670_02&pagfis=25809. Acesso em: 16 jun. 2026.

Al, Zizinha. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 9.524, p. 8, 10 fev. 1926b. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=24326. Acesso em: 16 jun. 2026.

ALICE Spletzer. *Para Todos...* Rio de Janeiro, ano 8, n. 414, p. 21, 20 nov. 1926. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&id=876808432733&pagfis=19240>. Acesso em: 16 jun. 2026.

ALMA sertaneja. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 18, n. 7.357, p. 14, 20 abr. 1919. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=38957. Acesso em: 18 jun. 2026.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/tid/1992.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2026.

ANTUNES, Delson. *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

ANTUNES, Delson. *O homem do Tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro (1925-1944)*. 1996. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: <https://bctb.eca.usp.br/obra.php?cod=17803>. Acesso em: 16 jun. 2026.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

BARROS, Luiz de. *Viva a mulher: Gabinete de Investigações: Censura teatral e cinematográfica*. São Paulo, 1 jan. 1928. Documento do Arquivo Miroel Silveira.

BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935*: Jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo: Secretaria da Cultura, 1979.

BUTKUS, Clarice M. Annette Kellerman. In: GAINES, Jane; VATSAL, Radha Vatsal; DALL'ASTA, Monica Dall'As-ta (ed.). *Women Film Pioneers Project*. Nova York: Columbia University Libraries, 2013. p. 1-6. Disponível em: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-annette-kellerman/>. Acesso em: 24 mar. 2025.

CINEMA Odeon. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 15, p. 38, 14 abr. 1917. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=259063&pagfis=27429>. Acesso em: 16 jun. 2026.

COLLAÇO, Vera. *As aparências mutantes de um corpo que se desnuda. Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 231-241, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102112008231>. Acesso em: 16 jun. 2026.

D. PEDRO II. *A Tribuna*, Santos, ano 37, n. 41, p. 12, 6 maio 1930. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_01&pagfis=1778. Acesso em: 16 jun. 2026.

DE perfil. *Para Todos...* Rio de Janeiro, ano 8, n. 418, p. 24, 18 dez. 1926. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&id=876808432733&pagfis=19469>. Acesso em: 18 jun. 2026.

DEPRAVAÇÃO. Direção: Luiz de Barros. São Paulo: [s. n.], 1926. 1 vídeo. Disponível em: Filmografia Brasileira/ Cinemateca Brasileira: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSe-arch=ID=004104&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 25 mar. 2025.

DI GIACOMO, Carolina Azevedo. *O erotismo no cinema silencioso brasileiro: Relatório de Qualificação de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2023.

DIA a dia cresce o entusiasmo pelo nu artístico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 9.521, p. 7, 6 fev. 1926. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=24271. Acesso em: 16 jun. 2026.

DIE Tuberculose. Direção: Leopold Niernberger e Hugo Werner-Kahle. Roteiro: Bauer. [S. l.: s. n.], 1923. 1 vídeo (15 min). Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1665988/?ref=nm_knf_t_1. Acesso em: 8 jul. 2024.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: FBN, [202-?]. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 13 abr. 2026.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*. Campinas: Unicamp, 2004.

GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emilio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

HOMENAGEM aos tenentes hoje no Trololó. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 9.523, p. 6, 9 fev. 1926. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=24310. Acesso em: 16 jun. 2026.

IDEAL. *Palcos e Telas*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 37, p. 6, 24 abr. 1919. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=480703&pagfis=473>. Acesso em: 16 jun. 2026.

IGLESIAS, Luiz; ROMA, Gino. *Nocautê*: Gabinete de Investigações: Censura teatral e cinematográfica. São Paulo, 30 nov. 1927. Documento do Arquivo Miroel Silveira.

KERLEY, Lela F. *Uncovering Paris: Scandals and Nude Spectacles in the Belle Époque*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2017.

LAF. As nossas estrelas. *Comédia*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 105, p. 7, 10 maio 1919. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=342050&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=1831>. Acesso em: 16 jun. 2026.

LIMA, Pedro. *Carta a Paulo Benedetti*. São Paulo, 14 fev. 1932. Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira. Código de referência: BR CB APL-C/372.

LOPES, Antonio Herculano. Vem, cá, mulata! *Tempo*, Niterói, v. 13, n. 26, p. 91-111, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/x4jzmHBVxLxhvrLn-ZWZZxF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 16 jun. 2026.

MÁ língua. *Palcos e Telas*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 130, p. 18, 16 set. 1920. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=480703&pagfis=1125>. Acesso em: 16 jun. 2026.

MACHADO, Gilka da Costa Mello. *Mulher nua*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1922.

MLLE Valery. *Para Todos...* Rio de Janeiro, ano 9, n. 420, p. 22, 1 jan. 1927. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&i-d=876808432733&pagfis=19610>. Acesso em: 16 jun. 2026.

MOINHO do Jeca. *A Gazeta*, São Paulo, ano 27, n. 7.904, p. 6, 7 jun. 1932. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=763900&pagfis=39012>. Acesso em: 16 jun. 2026.

MOULIN Bleu. *Diário Nacional*, São Paulo, ano 2, n. 339, p. 14, 12 ago. 1928. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213829&pasta=ano%20192&pesq=MOULIN%20BLEU&pagfis=3235>. Acesso em: 16 jun. 2026.

NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. Londres: Routledge, 1992.

NEMANOFF. *Para Todos...* Rio de Janeiro, ano 10, n. 495, p. 34, 9 jun. 1928. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&i-d=876808432733&pagfis=23966>. Acesso em: 18 jun. 2026.

NIANY. Alice Spletzer. *Para Todos...* Rio de Janeiro, ano 8, n. 417, p. 23-24, 11 dez. 1926. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&pagfis=19410>. Acesso em: 16 jun. 2026.

NU artístico no trololó. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 9.513, p. 6, 28 jan. 1926a. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=24146. Acesso em: 16 jun. 2026.

NU artístico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 36, n. 217, p. 16, 11 set. 1926b. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_04&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=49470. Acesso em: 16 jun. 2026.

NUNES, Mário. Glória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 261, p. 14, 31 out. 1925. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_04&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=41799. Acesso em: 16 jun. 2026.

O BANHO de Vênus no Recreio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 5.856, p. 4, 8 mar. 1915. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pagfis=22551. Acesso em: 16 jun. 2026.

ODEON. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 16, n. 6.625, p. 14, 15 abr. 1917. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pagfis=31939. Acesso em: 16 jun. 2026.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PARA que negar? *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 47, n. 40, p. 50, 5 out. 1946. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_04&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=19338. Acesso em: 16 jun. 2026.

PEREIRA, Regina Paranhos. Erotismo & cinema brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 10, p. 29-37, 20 jul. 1968. Disponível em: <https://www.bcc.org.br/textos/224806>. Acesso em: 16 jun. 2026.

PRIMEIRA cena de nudez de Hollywood completa 100 anos. *Cine Set*, 23 fev. 2016. Disponível em: <https://cineset.com.br/primeira-cena-de-nudez-de-hollywood-completa-100-anos/>. Acesso em: 18 jun. 2026.

SANTOS, Ascendina dos. *Revista Shimmy*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 26, p. 41, 21 jan. 1926. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348082&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=1166>. Acesso em: 16 jun. 2026.

SILVA, Lafayette. Um ano estéril. *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, ano 27, n. 10.117, p. 4, 5 jan. 1928. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&id=4062904659649&pagfis=33450. Acesso em: 16 jun. 2026.

SILVA, Renata Cardoso da. *Margarida Max: do traje de cena à representação do feminino*. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-17072018-171002/publico/RenataCardosodaSilva.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2026.

SOUSA JUNIOR, Walter de. Genésio Arruda: o nu artístico e o caipira travestido no teatro popular paulistano da década de 1930. *Rebento*, São Paulo, n. 8, p. 45-69, jun. 2018. Disponível em: <https://share.google/luTaz-qvQPXJvpT7Jk>. Acesso em: 16 jun. 2026.

SOUZA, José Inácio de Melo. Proibido para menores e senhoritas. In: SALVADOS digitais. São Paulo: Edições do Z, 2020. p. 405-464.

STAMP, Shelley. *Lois Weber in early Hollywood*. Oakland: University of California Press, 2015.

TEATRO Phenix. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 675, p. 9, 27 ago. 1930. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093092_02&pagfis=2516. Acesso em: 16 jun. 2026.

THEATRO Carlos Gomes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 9.523, p. 6, 9 fev. 1926. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=24310. Acesso em: 18 jun. 2026.

UMA ENTREVISTA com Ascendina dos Santos. *Revista Shimmy*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 27, p. 41, 28 jan. 1926. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348082&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=1170>. Acesso em: 16 jun. 2026.

UMA FITA de nus artísticos. *Diário da Noite*, São Paulo, ano 3, n. 713, p. 2, 5 mar. 1927. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pagfis=363>. Acesso em: 16 jun. 2026.

VALERY. *Para Todos...* Rio de Janeiro, n. 433, p. 25, 2 abr. 1927. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&pagfis=20352>. Acesso em: 16 jun. 2026.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil republicano*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. v. 2, p. 145-180.

VENEZIANO, Neyde. *As grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: Sesi-SP, 2013.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1, p. 436-455.

YANKO. A dançarina Valérie em São Paulo. *Para Todos...* Rio de Janeiro, n. 433, p. 24, 2 abr. 1927. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&pagfis=20351>. Acesso em: 16 jun. 2026.

Luciana Corrêa de Araújo

Mestre e doutora em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É professora do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PP-GIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Endereço para correspondência

Rua Diana, 649, apto. 131
Perdizes, 05019-000
São Paulo, SP, Brasil

Como citar este artigo

Corrêa de Araújo, L. O "nu artístico" e a experiência da modernidade em palcos e telas nas primeiras décadas do século XX. *Revista FAMECOS*, e47878. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2026.1.47878>

Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.