

A POLÍCIA NOS TEATROS E CINEMAS DO RIO DE JANEIRO – 1890-1930.

Dr. Getúlio Nascentes da Cunha –UFG/CAC

Nenhuma presença foi tão marcante como a da polícia em praticamente todos os aspectos que compunham a noite carioca no final do século XIX e início do XX. Responsável pela fiscalização do funcionamento de quase todas as atividades e polícia ficou também encarregada do serviço de censura dos teatros e, a partir de 1919, também dos cinemas. É sobre essa ação da polícia que procuraremos tratar aqui.

Desde o século XIX o teatro era uma, senão a principal atividade das noites do Rio de Janeiro. A cidade contava com um número relativamente grande de salas de espetáculos, apesar da grande variação que ocorria de um ano para outro, ou mesmo em intervalos de poucos meses, em razão do fechamento ou abertura de salas. Em determinados momentos, pessoas ligadas ao teatro como Artur Azevedo, reclamavam do quase total fechamento dos teatros, mas em outros momentos a cidade chegava a contar com até 15 salas em pleno funcionamento. A atividade teatral era intensa. Os teatros abriam de segunda a segunda com exceção de alguns poucos dias: Quintas e Sextas-feiras Santas, Finados e Carnaval para a realização de bailes. No início do século os espetáculos começam as 20:30hs e terminavam por volta das 24hs.

Desde o início do Império, a força policial tinha sua presença nos teatros. Em todo espetáculo era obrigatória a permanência da autoridade policial ou de seu representante legalmente designado. O objetivo principal era a censura e a garantia de que os atores estavam seguindo as determinações dadas por ela. Por edital de 29 de novembro de 1824, expedido pelo Intendente Geral da Polícia da Corte, a polícia ficou responsável por fiscalizar as peças que seriam exibidas nos teatros do Rio de Janeiro. Várias disposições legais se seguiram até que, pelo regulamento 120, de 31 de janeiro de 1842, em seu art. 137, ficou determinado que seria negada a autorização para representação de uma peça quando esta “ofend[esse] a moral, a religião e a decência pública”¹. Tinha-se aqui a primeira diretriz para que a polícia fizesse a seleção das peças que iriam subir aos palcos.

A censura de uma forma mais organizada e como uma atividade específica só surgiria no Brasil com a fundação do Conservatório Dramático Nacional, que teve seus estatutos aprovados em 24 de abril de 1843, e sua instalação no dia 30 do mesmo mês². O objetivo inicial do Conservatório Dramático era contribuir para o desenvolvimento da arte dramática brasileira.

Logo surgiram conflitos entre o Conservatório e a polícia, já que ambas tinham sob sua responsabilidade a censura. Se, por um lado, a polícia não podia opinar sobre os textos das peças, função do Conservatório. Por outro, cabia a ela proibir aquelas que julgasse poderiam causar algum tipo de comoção entre os espectadores que resultaria em subversão da ordem.

Os conflitos entre o Conservatório e a polícia foram constantes e prolongaram-se por vários anos. Frente à impossibilidade de realizar suas funções, o Conservatório Dramático Brasileiro optou

por se dissolver em 10 de maio de 1864. Apenas em 4 de janeiro de 1871, com o Decreto 4666, foi criado o novo Conservatório Dramático em substituição ao antigo, que passaria a contar com maiores poderes, e uma organização mais moderna. O novo Conservatório estava encarregado não apenas da censura aos textos teatrais, como também da inspeção física dos teatros, além da responsabilidade em prover os meios necessários para o desenvolvimento da dramaturgia nacional. Entretanto, no que se refere à relação com a polícia, o mesmo Decreto facultava novamente ao Chefe de Polícia “negar o *visto* às peças licenciadas [pelo Conservatório], se entender que da representação delas resultará desastre ou perigo para o público, ou para alguma pessoa em particular”³.

Não por acaso, quando em 1892, o 2º delegado auxiliar, Dr. Carlos Costa, chamou representantes de quatro dos principais jornais da capital para que apresentassem sugestões para o melhoramento do nível moral dos teatros da cidade, a principal delas foi de que fosse abolida a censura policial, uma vez que esta cabia legalmente apenas ao Conservatório⁴.

Alguns anos após a Proclamação da República, com a promulgação dos Decretos n.ºs. 2557 e 2558, de 21 de julho de 1897, as divergências existentes entre o Conservatório e a polícia foram definitivamente resolvidas. O primeiro extinguiu o Conservatório e o segundo “regulava a inspeção dos teatros e outras casas de espetáculos da Capital Federal”, passando definitivamente para as mãos da polícia o controle e fiscalização dos teatros.

Mesmo antes de 1897, o poder do Chefe de Polícia podia ser considerado efetivamente maior que aquele que correspondia ao Conservatório Dramático. Desde a primeira regulamentação das atividades teatrais coube à Polícia conceder a autorização final para que uma companhia levasse ao cartaz uma determinada peça ou programa. E isso independente do parecer do Conservatório Dramático. Sua atuação, entretanto, não se limitava ao período anterior ao início da representação. A ação do Chefe de Polícia ou de seu representante ocorria durante todos os dias em que houvesse função no teatro, já que em cada um deveria estar presente um policial especialmente designado que fiscalizaria a possibilidade de qualquer alteração do texto por parte dos atores e/ou a presença de gestos ou articulação da voz que pudesse dar uma conotação que ofendesse o público presente. Mediante essa assistência diária aos espetáculos, a polícia podia não só multar as companhias nos casos de faltas menos graves, como, também, determinar a suspensão, a qualquer momento, da representação de uma peça, exigindo a sua substituição.

O novo regulamento confirmou também um procedimento que já vinha sendo adotado desde o ano anterior. Em 1896, foi expedida uma circular às empresas teatrais, na qual elas eram informadas de que a censura às peças não se daria mais apenas pelo texto escrito, mas no momento do ensaio geral, onde deveria estar tudo como de fato figuraria na representação: os atores em seus respectivos papéis e marcações, os cenários, o guarda-roupas e demais acessórios, enfim, deveria ser

providenciada uma sessão exclusiva para o representante da polícia⁵. Em seu art. 9º, o regulamento determinava: “A diretoria ou empresa dará ciência à autoridade policial, com antecedência de 24 horas, do primeiro ensaio e do ensaio geral da peça da récita que houver de ser exibida”. Garantia-se assim, que a polícia estivesse presente, e pudesse suspender o programa ou exigir qualquer outra alteração para que as normas do regulamento fossem totalmente cumpridas no que se refere à censura.

O Regulamento que presidia o funcionamento dos teatros e demais casas de diversão foi modificado em 1907, em 1920 e novamente em 1924. Em todos esses casos podemos perceber uma preocupação em detalhar os critérios para que a censura fosse efetivada. Pelo artigo 10, do Regulamento de 1897 “o Chefe de polícia poder[ia] proibir ou suspender a execução da peça de récita ou programa de espetáculo, quando verifique que da sua realização possa resultar perturbação da ordem pública ou quando haja no contexto alusão agressiva a determinada pessoa, ou ofensa aos bons costumes”. Já o Regulamento instituído pelo Decreto n. 14529, de 9 de dezembro de 1920, em seu art. 39, estabelecia:

§ 5º - Na censura das peças teatrais a Polícia não entrará na apreciação do valor artístico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir ofensa à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e à corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários; ultraje, vilipêndio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a ato ou objeto de seu culto e aos seus símbolos; a representação de peças que, por sugestão ou ensinamento, possa induzir alguém à prática de crimes ou contenham apologias destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversas classes da sociedade, ou propaguem idéias subversivas da ordem estabelecida.

No Decreto 16590, de 10 de setembro de 1924, são mantidos os mesmos critérios estabelecidos anteriormente, mas é criada a figura do censor como um funcionário específico dentro dos quadros policiais. Além disso, o crescimento do movimento sindical fez com que fosse incluída no processo de fiscalização dos teatros a figura do 4º Delegado Auxiliar. A esta delegacia cabia as investigações políticas e a repressão ao movimento sindical.

Um aspecto que deve ser salientado com relação à censura e que se manteve durante todo o período de que estamos tratando era o fato de que a obtenção do certificado de censura não dava ao seu portador qualquer segurança de que a peça não sofreria mais alterações. Mesmo após a aprovação final, que somente ocorria depois de transcorrido o ensaio geral, ou mesmo quando a peça já tinha sido representada algumas vezes, a polícia podia exigir novas alterações ou a própria interrupção, temporária ou definitiva, da peça⁶. Quando a peça não era inédita, mas uma reprise de algum texto que anteriormente fora levado à cena pela mesma companhia ou por outra, isso não a dispensava de pedir nova autorização, o que significava revisão do texto pela censura⁷.

Em 1917, a constitucionalidade da censura chegou a ser questionada judicialmente, através de pedido de *habeas corpus* contra a proibição de uma peça. O acórdão do STF, de 12 de junho de 1916, afirmou que “o art. 72, § 12 da Constituição, que garantindo a liberdade de pensamento, apenas cogitou expressamente de duas formas de manifestação de opinião – a tribuna e a imprensa, para quanto a elas abolir a censura, o que faz supor que não foi intenção do legislador constituinte banir a censura teatral, que vigorava entre nós no Império”⁸. Garantiu-se assim, definitivamente, a legalidade da censura policial às diversões públicas.

Na verdade, é bastante difícil acompanhar a ação da censura no final do século XIX e nos vinte primeiros anos do século XX, pois apenas a partir do ano de 1919 as peças passaram a ser convenientemente arquivadas⁹. Mas, traços mais gerais da ação policial podem ser encontrados nos críticos da época.

Logo no início do novo regime, a revista *República*, de Artur e Aluísio Azevedo, teve problemas com a censura. Todo um quadro que fazia referência à Guarda Nacional teve que ser cortado. Artur Azevedo não pôde impedir o corte, mas fez publicar na imprensa todo o texto que havia sido impedido de ir ao palco¹⁰.

Também do final do século XIX foi a proibição de que fosse representado no Rio de Janeiro o drama *Os cáftens*, de Lopes Cardoso. A razão da censura não foi outro que o título da peça. Os cáftens eram então um problema que muito preocupava a polícia, que buscava, sem muito sucesso, expulsá-los da cidade. O texto já havia sido representado em São Paulo, sem causar problemas, mas mesmo assim a polícia manteve a sua decisão.¹¹

Algumas peças com conteúdo mais picante já eram representadas no final do século XIX.

Em 1906, Artur Azevedo, em sua coluna *Palestra*, publicada em *O Paiz*, ressaltava o sucesso que estava obtendo no Recreio a representação de peças do “gênero livre”, com texto francamente pornográfico. Artur Azevedo se manifestou a primeira vez em setembro de 1906, voltando ao assunto em janeiro de 1907¹², demonstrando que a polícia tinha permitido que aquele gênero teatral se fixasse no Rio sem lhe impor obstáculos.

No início de 1912, o censor Pio Ottoni cortou as últimas dez páginas da revista portuguesa *Sem rei nem roque*, forçando a sua substituição em cima da hora, já que cortava toda a lógica do texto. Poucos dias antes o mesmo Pio Ottoni já havia feito várias supressões na revista *Ferros curtos*. Já na revista *Agulha em palheiro*, mesmo já tendo sido representada por mais de vinte vezes, o censor mandou eliminar um quadro, porque o cenário respectivo tinha “pintadas umas figuras de frades e padres”, que ele considerou uma ofensa à religião.¹³

Mas a censura policial nem sempre era coerente em relação ao que julgava ser moral ou atentatório ao pudor. Entretanto, em um aspecto a posição adotada foi sempre bastante firme e intransigente. Tratava-se de referências à ação policial ou à instituição policial. Na estréia da peça

Tudo nos une, levada pela Companhia Nacional de Operetas e Revistas, no Teatro São Pedro, por exemplo, o representante da polícia, Carmo Netto, acompanhado de Antenor de Freitas, delegado do 9º Distrito Policial, interrompeu a apresentação levando todos os artistas e dirigente da companhia para a 2ª Delegacia Auxiliar, onde foram multados. A razão para tal comportamento teria sido, segundo o *Jornal do Brasil*, o fato de “o ator João de Deus, em uma cena que descreve ter passado em uma delegacia disse: “o Hygino [um delegado] apertou-me os dedos”.¹⁴

Já na peça de Oduvaldo Vianna, *O almofadinha*, onde uma mulher casada resolve passar alguns dias na casa de um rapaz solteiro, dizendo ao marido que iria para a casa de uma amiga, a censura exigiu que fossem modificadas todas as referências que podiam identificar o marido como um policial, como estava no texto original.¹⁵

Em agosto de 1912, o então chefe da polícia, Belisário Távora, comprometido com uma política moralizadora, proibiu que as coristas dos teatros se apresentassem de maiô¹⁶. Era o início de uma disputa entre atores, diretores de companhias e polícia que se prolongaria por vários anos: a prática da nudez nos teatros. A questão voltaria com toda força na década de 1920, principalmente depois da visita ao Rio de Janeiro da companhia francesa *Ba-ta-clan*, em 1922. A companhia trouxe algumas inovações que iriam revolucionar o teatro de revista brasileiro: “o nu artístico, a abolição das terríveis e antiestéticas malhas que envolviam as pernas das coristas, também subitamente submetidas a novos padrões estéticos, perdendo prestígio as enxundiosas e generosamente dotadas de corpo, para as diáfanas e *fausse-maigres*, enxutas de gordura por completo”¹⁷.

A ação da polícia oscilava nessa questão. Havia momentos em que a polícia concedia maior liberdade às companhias e momentos em que a censura se tornava mais forte, gerando reclamações por parte dos produtores. As reclamações vinham em maior número quando a polícia acabava tendo comportamentos diferentes em relação às companhias nacionais e as estrangeiras¹⁸. A questão chegou ao seu ponto máximo em 1927 e 1928.

No final do ano de 1927 o empresário M. Pinto, que trabalhava com a Companhia de Revista Margarida Max, fez publicar em todos os jornais cariocas um “Aviso ao Público”. Nele comunicava sua decisão de não continuar com a companhia. A razão apresentada foi a proibição por parte do Juiz de Menores, Dr. Mello Mattos, de que menores de dezoito anos frequentassem o teatro, causando com isso uma baixa de público que inviabilizava financeiramente a continuidade dos trabalhos.¹⁹

O Juiz Mello Mattos considerou que a peça “Ouro à Bessa”, que estava sendo levada pela Companhia Margarida Max, no Teatro João Caetano, não poderia ser assistida por menores “pelo seu feitio escandaloso, suas danças lascivas, os vestuários indecentes das artistas”²⁰. A Portaria baixada pelo juiz provocou reações de alguns grupos dentro da sociedade carioca: entre os pais que achavam que seus direitos em relação aos filhos foram rebaixados, já que a portaria proibia a

frequência de menores, mesmo que acompanhados dos pais; e da Sociedade Brasileira de Empresários Teatrais, que requereu *Habeas Corpus* solicitando revogação da medida, numa discussão que se prolongou por mais de dois meses, até que o desembargador Saraiva Júnior deu despacho favorável à Sociedade.²¹

Uma das razões apontadas pelo desembargador para conceder o Habeas Corpus foi a exclusividade da atribuição da censura dos teatros e cinemas à polícia:

(...) ao juiz de menores, como a qualquer outro membro do Poder Judiciário, falta competência para exercer a censura de peças teatrais ou de películas cinematográficas, que possam ou não ser assistidas por menores de 18 anos, missão essa sempre confiada à polícia, como ainda o é pelo decreto 1659, de 10 de setembro de 1924 (...)²²

O trabalho de censura da polícia não se limitava aos teatros profissionais. Nos clubes amadores, cujo funcionamento tinha de ser autorizado pelo chefe de polícia, a realização de qualquer evento tinha de ser previamente comunicada à 2ª Delegacia de Polícia²³.

Ao contrário do que acontecia com o teatro cuja censura data ainda do Império, o cinema passou seus anos iniciais sem que houvesse obrigação por parte dos produtores ou exibidores de passarem os filmes pelo crivo policial. No Rio de Janeiro, somente em novembro de 1919, por iniciativa do chefe de polícia da Capital, Geminiano Franca, a censura cinematográfica prévia passou a ser obrigatória. Devemos lembrar que a polícia já exercia controle sobre as instalações físicas dos cinemas cariocas, e era a responsável pela concessão das licenças para que as salas pudessem ser abertas ao público e as vistorias periódicas para renovação das mesmas.

Isso não significava que em algumas situações específicas a polícia não interferisse na programação dos cinemas. Nos casos em que a película pudesse trazer transtornos ao governo, as autoridades não duvidavam em proibir a projeção. Esse foi o caso do filme *Os Estranguladores*, da Photo-Cinematographia Brasileira, baseado em um crime realmente acontecido no Rio de Janeiro. “Anunciado para o dia 9 de julho de 1909, a polícia, por intermédio do segundo delegado auxiliar, suspendeu a exibição da fita um pouco antes da estréia e a proibição só foi levantada um mês depois, graças à intervenção da Justiça, convocada outras vezes devido a novas tentativas de interdição”.²⁴

No dia 29 de novembro de 1911, Emílio de Menezes publicou em *A Imprensa* nota afirmando que “o chefe de polícia proibiu a exibição de fitas relativas a um funeral ultimamente havido”.²⁵ O mesmo ocorreu com o filme *A Vida de João Cândido*, que retratava a vida do líder da Revolta da Chibata. Em 1912, o Chefe de Polícia, proibiu sua apresentação nos cinemas cariocas, apreendendo inclusive os cartazes de divulgação.²⁶

Apesar de não existir obrigação de que os filmes passassem pela censura, a polícia não deixava de fazer exigências em relação à programação dos cinemas. Na concessão de licença para

funcionamento do Cinema Primor, situado na Av. Passos, nº 118, era estabelecido como cláusula obrigatória a não exibição de cenas:

- 1º que sejam ofensivas à moral;
- 2º que representem suicídios;
- 3º que representem atos criminosos;
- 4º que possam servir de palpite a qualquer jogo.²⁷

Mas foi somente em 1919 que a polícia resolveu transformar a censura em um trabalho definitivo e sistemático. Inicialmente, numa imposição unilateral das autoridades policiais, e depois a censura cinematográfica foi incluída definitivamente no novo regulamento das diversões públicas editado em 1920, pelo Decreto 14529, e alterado em 1924 pelo Decreto 16590.

Segundo Inimá Simões, o causador imediato da implantação da censura teria sido “a exibição no Rio de dois filmes norte-americanos interpretados por crianças, e cujos enredos pediam cenas de amor”.²⁸

Uma avaliação precisa da censura cinematográfica é praticamente impossível e não por falta de números. A polícia mantinha em fichas todos os dados referentes às películas que eram censuradas. Entretanto, esses dados eram apenas numéricos. Apenas como exemplo: para o ano de 1925, os dados foram os seguintes: 1274 filmes passaram pela censura, num total de 1.542.191 metros de película. 1065 filmes eram americanos; 85, franceses; 52, brasileiros; 20, portugueses; 19, italianos; 5, suíços; e 2, austríacos. Nesse ano, a censura cortou um total de 269,5 metros dos filmes, ou 0,017%. E também proibiu que 18 filmes fossem vistos por menores de 18 anos²⁹, o que equivalia a 1,41%. Apesar dessa riqueza de informações, não há qualquer registro sobre a que se referiam os cortes, tornando-se impossível determinar quais eram os temas mais visados pela ação dos censores.

¹ SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomo I, p. 308.

² Idem, p. 310

³ Art. 7, Decreto n. 4666, de 4 de Janeiro de 1871.

⁴ *Jornal do Brasil*, 1º de março de 1892, p. 1.

⁵ *O Paiz*, 15 de março de 1896, p. 2.

⁶ Art. 54, Decreto 16590, de 10 de setembro de 1924.

⁷ PAIXÃO, Múcio da. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Moderna, 1936, p. 490.

⁸ *Revista do Tribunal Federal*, vol. XIII, outubro de 1917, p. 34.

⁹ As peças guardadas no Arquivo Nacional não contêm os pareceres dados pelo censor, mas mantêm observações feitas ao longo do texto como cortes e exigências de modificações.

¹⁰ RUIZ, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil. Das origens à Primeira Guerra Mundial*. RJ: INACEN, 1988, p. 37-8.

¹¹ *O Paiz*, 24 de fevereiro de 1897.

¹² *O Paiz*, 23 de setembro de 1906.

¹³ *O Paiz*, 13 de janeiro de 1912, p. 5.

¹⁴ *Jornal do Brasil*, 17 de agosto de 1912, p. 5

¹⁵ AN/RJ, Peças Teatrais, caixa 02, n. 40

¹⁶ *O Malho*, ano XI, n. 519, 24 de agosto de 1912.

¹⁷ RUIZ, Roberto. *Araci Cortes. Linda flor*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1984, p. 39

¹⁸ Caso de Mário Nunes, que na época era diretor da companhia *Cri-Cri* e que em artigo na *Para Todos*, reclamava dos privilégios dados às companhias estrangeiras.

¹⁹ *O Paiz*, 19-20 de dezembro de 1927.

²⁰ BRITO, Lemos. *Obras Completas*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores/Serviço de Documentação, 1959, p. 379

²¹ *O Paiz*, 07 de março de 1928.

²² *O Paiz*, 07 de março de 1928

²³ *Careta*, ano VII, n. 328, 3 de outubro de 1914.

²⁴ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância. A censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p. 21.

²⁵ MENEZES, Emílio. *Obra Reunida*. Rio de Janeiro/Curitiba: Livraria José Olympio Editor/Secretaria de Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980, p. 330

²⁶ SIMÕES, Inimá. Op. Cit., p. 22.

²⁷ AN/RJ – Série Justiça, II-6-602.

²⁸ SIMÕES, Inimá. Op. Cit., p. 23

²⁹ *Cinearte*, ano I, n. 26, 25 de agosto de 1926.