

A obsessão pela decência: espetáculos teatrais, moralidade pública e censura policial no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX)

The obsession with decency: theatrical spectacles, public morality and police censorship in Rio de Janeiro in the first decades of the 20th century

La obsesión por la decencia: espectáculos teatrales, moral pública y censura policial en Río de Janeiro en las primeras décadas del siglo XX

Ronyere Ferreira da Silva¹

Submissão: 13/04/2023

Aceite: 29/01/2024

Resumo

Esse artigo analisa a censura ao teatro no Rio de Janeiro, entre 1907 e 1930, especificamente a partir de seus aspectos morais e de suas incidências sobre os espetáculos. Utiliza-se fontes oficiais (regulamentos, decretos e leis), bibliográficas (obras jurídicas), hemerográficas e policiais (originais de espetáculos analisados e anotados pelas autoridades policiais durante o processo censório). Destaca-se que as diversas interdições de expressões, cenas e espetáculos foram realizadas a partir de critérios morais, com o objetivo de evitar a representação de temas sensíveis, como a sexualidade feminina, a intimidade matrimonial e os relacionamentos homoafetivos. Conclui-se também que as preocupações morais, presentes nas atividades censórias durante o período em análise, coexistiram com a adoção de medidas conciliatórias, utilizadas para contemplar a crescente aceitação social do erotismo e da sensualidade, sobretudo durante os anos 1920.

Palavras-chave: história; espetáculos teatrais; censura; Rio de Janeiro.

Abstract

This article analyzes theater censorship in Rio de Janeiro between 1907 and 1930, specifically from its moral aspects and its impact on shows. Official (regulations, decrees and laws), bibliographical (legal works), hemerographic and police sources (originals of shows analyzed and annotated by the police authorities during the censorship process) are used. It is noteworthy that the various interdictions of expressions, scenes and shows were carried out based on moral criteria, with the objective of avoiding the representation of sensitive themes, such as female sexuality, marital intimacy and

homoaffective relationships. It is also concluded that moral concerns, present in censorship activities during the period under analysis, coexisted with the adoption of conciliatory measures, used to contemplate the growing social acceptance of eroticism and sensuality, especially during the 1920s.

Keywords: history; theater shows; censorship; Rio de Janeiro.

Com a extinção do Conservatório Dramático Brasileiro, em 1897,² a censura ao teatro passou a ser executada exclusivamente pelas autoridades policiais, sob a gerência do chefe de polícia e do segundo delegado auxiliar do Rio de Janeiro. Até 1907, os seus procedimentos foram relativamente letárgicos, situação que se alterou com a aprovação de um novo regulamento dos teatros, que reorganizou e atribuiu mais capilaridade institucional ao serviço, passando a contar com a fiscalização cotidiana das autoridades policiais vinculadas à 2ª Delegacia Auxiliar, responsáveis por analisar os manuscritos dos espetáculos, fiscalizar as representações e punir aqueles que o descumprisse.

Essa reorganização da censura ocorreu em um contexto marcado pelas modificações urbanas, culturais e institucionais dos anos 1900, e possibilitou a transformação dos teatros em espaços de disputas, que envolviam empresários, dramaturgos, atores, atrizes, espectadores e autoridades policiais, sujeitos com experiências e interesses distintos. A reestruturação do serviço, os múltiplos interesses envolvidos e as novas formas de controle cultural chancelados pela burocracia oficial proporcionaram o surgimento de tensões sociais e experiências pouco explorados pela historiografia,³ que costuma representar a censura teatral das primeiras décadas do século XX de maneira simplificada, a despeito de, em diferentes contextos, ter apresentado feições religiosas, morais, diplomáticas e políticas.

Dessa forma, esse artigo analisa a censura teatral carioca, entre 1907 e 1930, privilegiando acontecimentos, tensões e experiências relacionadas ao seu funcionamento a partir de princípios morais. Esse período corresponde desde sua reestruturação burocrática até o início do período varguista, quando se iniciou um novo projeto de controle estatal sobre as manifestações artísticas. Para o desenvolvimento das análises, utilizamos fontes oficiais (regulamentos, decretos e leis), bibliográficas (obras jurídicas), periódicas (jornais e revistas circulantes no período) e policiais (manuscritos de espetáculos submetidos à apreciação policial).

Em um primeiro momento discorreremos sobre os pressupostos legais da censura, apresentando os regulamentos das casas de diversões vigentes durante o período em análise e as discussões que provocaram na imprensa. Posteriormente, apresentamos as relações entre teatro e moralidade,

ênfatizando o posicionamento das autoridades policiais perante espetáculos que abordavam temáticas sensíveis, como a sexualidade feminina, a intimidade matrimonial e as relações homoafetivas.

Os pressupostos legais

O decreto 6.562, de 16 de julho de 1907, aprovou um novo regulamento para a inspeção dos teatros e outras casas de diversões públicas do Distrito Federal, estabelecendo novas diretrizes para a atuação policial e contrariando os produtores teatrais (Brasil, 1908a). Adaptados à regulamentação anterior, concisa e letárgica, viram-se expostos a exigências que prometiam sanear o cotidiano teatral e impor um novo regime civilizacional. O novo regulamento, tributário da legislação oitocentista, reafirmou a competência policial para o serviço, estipulou as incumbências de empresários, artistas, espectadores e autoridades policiais, e estabeleceu as punições cabíveis àqueles que o descumprisse. Ao chefe de polícia coube a inspeção geral dos teatros e o encargo de autorizar o funcionamento dos espaços, desde que verificadas as condições de salubridade e segurança; estipular a lotação máxima; verificar se os espetáculos preenchiam as condições legais referentes aos direitos autorais; analisar os programas dos espetáculos e os manuscritos das peças fornecidos pelas companhias; e proibir representações ofensivas às instituições ou às autoridades nacionais ou estrangeiras.

§ 22. Não será permitida a representação de qualquer peça que ofenda às instituições nacionais ou de país estrangeiro, seus representantes ou agentes, aos bons costumes e à decência pública, ou que contenha alusões agressivas a determinadas pessoas.

§ 23. Não será também permitida a execução de canto, música, pantomima, peça declamatória ou qualquer outra que não constar no programa (Brasil, 1908a, p. 1395).

O novo regulamento, amparado em conceitos jurídicos indeterminados, como os de decência pública e bons costumes, sustentou legalmente uma série de intervenções em manuscritos e programas de espetáculos, proporcionando à censura teatral do período características morais, religiosas e políticas, que variaram de acordo com os critérios, as experiências, os interesses particulares e as relações sociais das autoridades policiais.

Embora a inspeção fosse responsabilidade do chefe de polícia, o regulamento possibilitou que fosse exercida pelo segundo delegado auxiliar, a quem, na prática, eram submetidos os manuscritos para apreciação, solicitadas as respectivas licenças e comunicada, com antecedência de 24 horas, a realização do primeiro ensaio e do ensaio geral das peças divulgadas.⁴ O segundo delegado auxiliar, por sua vez, incumbia os trabalhos aos seus suplentes, que além de analisar os manuscritos, fiscalizavam as representações. Segundo o regulamento, aos subdelegados ou a outras autoridades designadas, cabia presidir e inspecionar os espetáculos para garantia da “ordem, segurança e moralidade pública”, levar ao conhecimento de seus superiores eventuais irregularidades ocorridas e informar sobre as providências tomadas.

Mais rígida que a anterior, a nova regulamentação e os seus elaboradores foram duramente criticados através da imprensa. Os jornais ironizaram as novas determinações, acusando-as de prejudiciais aos empresários e suas companhias. Os articulistas dos jornais *A Notícia* e *Gazeta de Notícias* classificaram as normas como danosas às empresas nacionais, dentre outros motivos, por proibir alterações em peças traduzidas e por condicionar as licenças às respectivas autorizações de seus autores (*A polícia [...]*, 1907, p. 2; *O regulamento*, 1907b, p. 1).

Em outro artigo, também publicado no jornal *A Notícia*, o articulista classificou a censura prévia como inoportuna, pois colocava o teatro em posição distinta das demais expressões artísticas, afinal, “estabelece para a literatura teatral uma situação anormal, que não existe para outros ramos de letras: as conferências, o livro, o jornal, etc. Essa situação é simplesmente opressiva e merece toda a atenção” (*A polícia [...]*, 1907, p. 1). O colaborador ainda se opôs aos parágrafos que vetavam as licenças para peças consideradas agressivas a pessoas, aos bons costumes, à decência, às instituições e às autoridades nacionais ou estrangeiras. Este dispositivo aparentemente inocente, conforme argumentou, comportaria um potencial arbitrário.

[...] salta aos olhos do mais desprevenido que, armado dessa autoridade, o delegado auxiliar pode entender por ofensa aos bons costumes e à moral pública a mais inocente pilhéria, a frase mais inócua, tudo dependendo de seu humor de momento ou das suas relações com o autor. Antepondo-se à Constituição, que aboliu

a censura prévia, e ressuscitando uma autoridade que competia a uma comissão de homens notadamente reconhecidos como entendidos em letras, o delegado auxiliar, sobre os fundamentos dessa disposição, poderá negar licença à peça mais cândida desse mundo. O perigoso parágrafo não define qual deva ser o critério para fazer esse julgamento, não determina o que se deve entender por ofensas à moral, aos bons costumes, às instituições ou às autoridades estrangeiras ou nações. Isso fica exclusivamente incumbido ao bom ou mau senso do delegado auxiliar, que está armado até da autoridade de fazer um julgamento literário das peças para as quais se solicita a sua licença. É absurdo e inacreditável, para não dizer que é odioso, por que submete o pensamento, a produção intelectual dos brasileiros a uma limitação férrea e incompetente que a Constituição aboliu (A polícia [...], 1907, p. 1).

O regulamento foi sistematicamente questionado. Em crônica de 29 de julho de 1907, publicado no *Correio da Manhã*, um jornalista chamou a atenção para as exigências em relação ao trabalho dos artistas e os comportamentos do público, caracterizadas como “disparates hilariantes” e “delírio de parvoíces cômicas”. Por fim, aconselhou ao chefe de polícia Alfredo Pinto que o documento fosse reelaborado, com poucas palavras, “ouvindo competentes em assunto de teatros ou entregue a sua redação a uma comissão de competentes” (O assombroso, 1907, p. 1).

Apesar das críticas, o novo regulamento também encontrou defensores. Arthur Azevedo afirmou que não se apavorava com a censura, pois era uma garantia aos empresários, dramaturgos, artistas e espectadores, desde que exercida com critério, o que acreditava ser possível, uma vez que, apesar dos defeitos de fáceis ajustes, observava no documento um objetivo moralizador (Azevedo, 1907, p. 3). Medeiros de Albuquerque, por sua vez, criticou a “grita” da imprensa em relação à censura prévia, uma vez que existia há anos e era exercida por autoridades desconhecidas. Nessa perspectiva, considerou um avanço a transmissão das prerrogativas ao segundo delegado auxiliar.

O que cumpre, porém, dizer ainda uma vez é o espanto que deve causar a atitude da imprensa, só agora disposta a combatê-la [censura prévia], quando ela está em vigor há tantos anos! Até agora era feita por um tipo anônimo de polícia, de que muita gente (e eu no número) nunca soube o nome. Agora, porém, o regulamento dá

ao menos um responsável a essa atribuição: o 2º delegado auxiliar. Sempre é um progresso – ou, quando não seja um progresso, ao menos é uma consolação saber a quem se deve tomar contas de tantos disparates, que a censura sempre faz (Albuquerque, 1907, p. 1).

A defesa oficial foi veiculada no *Boletim Policial*, periódico do Gabinete de Identificação e Estatística da Secretaria de Polícia. Em artigo não assinado, advogou-se em favor dos pontos polêmicos, como as exigências para a encenação de peças traduzidas, rotuladas como medidas preventivas contra os atentados à produção intelectual.⁵ Em relação à censura prévia, o articulista citou uma vasta jurisprudência oitocentista e argumentou que, ao contrário da legislação anterior, de julho de 1897, a nova seria vantajosa às companhias, pois delimitava as possibilidades de intervenção, criando, desse modo, segurança jurídica.

Ora, o novo regulamento, definindo os casos especiais de intervenção da autoridade, por um lado apenas reproduziu os que já eram previstos, por outro delimitou o conceito indeterminado e vago de perturbação possível da ordem pública, cingindo-se à hipótese de ofensa às instituições nacionais ou de país estrangeiro, seus representantes ou agentes. Será preciso lembrar que o princípio de inviolabilidade das instituições ressalta do próprio texto constitucional? E no intuito mesmo de evitar fundadas reclamações diplomáticas, não compete ao Governo impedir que as nacionalidades estrangeiras sejam aqui ofendidas no prestígio das suas instituições ou na pessoa de seus representantes? A liberdade do pensamento, como todas as liberdades individuais, tem uma restrição necessária nas condições da ordem jurídica (O regulamento [...], 1907a, p. 27-31).

Embora vários jornais tenham afirmado que o documento passaria por revisão, o que ocorreu foi a adoção de medidas voltadas ao seu cumprimento. Em julho de 1907, o segundo delegado auxiliar convocou os empresários e proprietários de teatros para uma reunião, ocasião em que foram acertadas as providências para o cumprimento do novo regulamento (Os teatros [...], 1907, p. 1). Nas décadas seguintes ocorreram processos de legitimação e ampliação das atribuições policiais, buscando-se adaptar o sistema de controle às inovações culturais.

Em 9 de dezembro de 1920, através do decreto 14.529, foi aprovado outro regulamento para as casas de diversões e espetáculos, contemplando teatros,

cafés-concerto, cabarés, clubes recreativos, cinematógrafos e estádios de futebol. Assinado por Alfredo Pinto, então Ministro do Estado e Negócios Interiores, as novas diretrizes mantiveram as exigências às peças traduzidas, a censura prévia e a proibição de ofensas à moral, aos bons costumes, às instituições e às autoridades públicas.

Art. 39. A representação de qualquer peça teatral depende da censura prévia feita pelo 2º delegado auxiliar. [...]

§ 5º Na censura das peças teatrais a polícia não entrará na apreciação do valor artístico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir ofensas 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 a 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, possam induzir alguém à prática de crimes ou contenham apologia destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversas classes da sociedade, ou propaguem ideias subversivas da sociedade atual (Brasil, 1920).

No fragmento em destaque, observa-se a reafirmação da competência do segundo delegado auxiliar para realizar a censura prévia e o interesse em delimitar as circunstâncias nas quais as interdições poderiam ocorrer. Nesse novo regulamento, ficou prevista a existência de uma instância recursal, sob a responsabilidade do chefe de polícia, aspecto esse inexistente na legislação anterior, uma vez que o responsável pela censura, ainda que apenas teoricamente, era o próprio chefe de polícia.

A principal novidade do regulamento de 1920 ficou por conta dos cinematógrafos. Se antes estavam incluídos no leque das demais diversões públicas, reguladas por um capítulo sucinto, em um limbo jurídico proporcionado por normas elaboradas quando não se tratava de um entretenimento influente, passou a contar com determinações específicas, que previram, dentre outros pontos, que as películas passavam a estar sujeitas aos mesmos procedimentos de censura prévia que os manuscritos teatrais, podendo ser proibidas parcial ou integralmente.

Esses regulamentos denotam o interesse das elites políticas em interferir no cotidiano cultural e em tutelar os principais entretenimentos, práticas artísticas que alcançavam diariamente milhares de espectadores e que detinham reconhecidos potenciais de influenciar os debates culturais, sociais e políticos. Com o regulamento de 1907, foi inaugurada uma nova etapa no funcionamento da censura carioca, acentuada nas décadas seguintes e caracterizada por uma atuação sistemática, na qual as questões morais, políticas e religiosas estavam no horizonte de atuação.

A obsessão pela decência

Os termos moral e decência, apesar de seus significados imprecisos, eram noções difundidas, incontestáveis e quase sagradas, que foram incorporadas a diferentes repertórios discursivos. No âmbito das práticas teatrais, esses valores foram utilizados por intelectuais e periódicos católicos como argumentos legitimadores de medidas repressivas, estimulando debates e ações que se relacionavam com os entendimentos de moralidade nos palcos. Essas discussões orbitavam, em grande medida, em torno do imaginário religioso, sobretudo o católico, que desde os fins do século XIX passava por uma reorganização caracterizada pela reafirmação de seus dogmas e pelo combate ao laicismo, ao espiritismo e às denominações protestantes. Nesse contexto, intensificaram-se no âmbito do catolicismo as preocupações com as transformações no campo cultural e as suas influências sobre a sociedade, resultando em um conjunto de narrativas que buscavam alertar os fiéis sobre os perigos de bailes dançantes, cinemas e teatros.

Além dos sacerdotes, intelectuais leigos também se voltaram ao teatro a partir de perspectivas morais, denunciando supostas indecências dos artistas e conivências das autoridades policiais. Em setembro de 1917, em uma palestra sobre as relações entre a Igreja e o teatro, o bacharel Pio Ottoni recorreu às teses jurídicas e aos clássicos da dramaturgia internacional para atestar o rebaixamento moral do teatro brasileiro. Em relação ao que era representado nos palcos cariocas, afirmou que não se tratava de um conteúdo imoral, “mas simplesmente infame” (A conferência [...], 1917, p. 3).

Nazareth Menezes, conhecido cronista teatral, foi outro que tratou da suposta abjeção do teatro, feição que, segundo argumentou, não seria

responsabilidade apenas de empresários e dramaturgos, mas também das autoridades policiais. Em março de 1919, em crônica publicada no semanário católico *A União*, criticou o teatro de revista, as suas imoralidades e a suposta inércia da censura, que classificou como uma burocracia incompetente, que por falta de critérios proibia inocências e autorizava pornografias. Ao recriminar a revista *Uma festa na freguesia do Ó*, destacou a inoperância policial em cortar asperezas.

[...] a revista é indigna e parva. Só sobressai a imoralidade, só aparece em relevo a imundície do autor que não se julga amesquinhado com essa produção infamante, e a desenvoltura dos artistas que se não pejaram de trazer para a luz da ribalta, aos olhos da plateia, as cenas baixas e a linguagem torpe de tão revoltante borracheira... [...]

A moral no teatro deve ser mantida pelas leis, e da sua vigilância, do seu restrito cumprimento, é dever da polícia cuidar sempre. [...]

É ela que não permite que se tragam às vistas do público atos e cenas, linguagem e gestos que, feitos em plena rua, seriam condenados pelas disposições do código penal [...] (Menezes, 1919, p. 1-2).

O fragmento condensa o posicionamento do cronista, expresso também em outras circunstâncias, e representa as percepções do catolicismo militante frente ao teatro e as transformações sociais sob o signo da modernidade. Em seu discurso, a polícia aparece como uma autoridade civilizatória a serviço de interesses, princípios e interditos morais sustentados pelo catolicismo, segundo os quais, classificava-se como indecentes os espetáculos com cenas ou expressões alusivas a temas sensíveis, dentre as quais podemos citar a sexualidade feminina, o adultério, a prostituição e as relações homoafetivos.

O semanário *A União*, enquanto um veículo doutrinário, desempenhou um papel importante nos debates sobre a moralidade nos teatros, transformando-se em um dos principais expoentes das perspectivas católicas e estabelecendo um contraponto aos veículos comerciais, notadamente sensíveis aos interesses dos produtores teatrais.⁶ Em relação ao teatro e a censura, o periódico desenvolveu empreendimentos retóricos e práticos com o objetivo de influenciar no consumo dos espetáculos. Assim como defendeu uma atuação moralizadora por parte da polícia, buscou sensibilizar

seus leitores sobre os perigos dos teatros e a necessidade de se boicotar os espetáculos considerados perniciosos.

Inspirado em iniciativas estrangeiras, o semanário passou a exercer uma censura extraoficial, publicando em suas colunas apreciações morais de espetáculos e filmes e recomendando apenas as atrações consideradas edificantes (Palcos [...], 1917a, p. 3, 1917b, p. 2, 1919, p. 2). Essa iniciativa foi desempenhada durante anos, envolvendo uma quantidade significativa de colaboradores. Uma análise mais detida dessas apreciações evidencia um esforço doutrinário, que tentou difundir entre os leitores as representações construídas a partir das perspectivas católicas, nas quais se associava as casas de diversões à corrupção e o teatro popular à pornografia.

As danças sensuais, os gestos ambíguos, a nudez feminina e a abordagem de temas tabus, como as relações homoafetivas, integravam o inventário do que os intelectuais católicos classificavam como pornografia, imoralidade e baixeza. Embora vinculados à perspectiva católica a respeito das diversões modernas, esses valores também surgiam no imaginário social mais amplo, manifestando-se no vocabulário jurídico-policial. Os operadores do Direito, empenhados em desenvolver teses sobre os costumes, a cultura e suas relações com as formas de criminalidade e degeneração social, por vezes associaram o teatro e o cinema ao afloramento de instintos criminosos e desvios morais. O jurista Francisco José Viveiros de Castro, em *Atentados ao pudor*, publicado originalmente em 1895, vinculou o teatro musicado à pornografia e à corrupção social. Ao desenvolver suas teses sobre as aberrações dos instintos sexuais, associou o caráter brasileiro, supostamente propenso à sensualidade, à iniciação sexual precoce, empreendida através da imprensa, dos romances e dos teatros. Sobre estes, indagou:

Em que teatros do mundo se representam revistas e operetas como as nossas, onde a obscenidade dos trocadilhos e a imoralidade das palavras correm paradas com as exhibições das atrizes seminuas? Pessoas que nunca se viram, apenas apresentadas, após minutos de conversação, estão discutindo mulheres como se fossem velhos amigos, de longos anos de intimidade. Não é comum aqui ver-se nas ruas, nos teatros, em passeios, personagens de alta posição política ou social passeando de braço dado com horizontais conhecidas? [...]. (Castro, 1934, p. 13).

Seguindo o mesmo léxico moral, o bacharel Elísio de Carvalho publicou um artigo sobre o que considerava ser a ação corruptora dos cinematógrafos sobre as classes populares, realizada através da apresentação das peripécias de crimes, “episódios indecentes e cenas pornográficas que acostumam o espectador a não experimentar a repugnância do mal e da corrupção, quadros imorais em que se fazem apologia do sangue, da volúpia e da morte”. Segundo Eliseu de Carvalho, essa influência se juntava ao jornal, ao livro e ao teatro, que “vêm dando às massas uma bem triste educação, ao contarem minuciosamente e exaltarem mesmo os mais atrozes malefícios” (Carvalho, 1913, p. 397-403).

Esses valores, enquanto princípios associados não apenas ao catolicismo, mas a uma sociedade tradicional, marcada pelo patriarcalismo, foram incorporados pela legislação que sistematizou a fiscalização policial às diversões públicas. Conforme destacamos anteriormente, os regulamentos dos teatros vigentes durante as três primeiras décadas do século xx estabeleceram a proibição de espetáculos que atentassem contra a moral e os bons costumes, fornecendo as bases legais para uma censura moral, existente no Brasil desde o século xix.

Essa característica também existiu em outras censuras contemporâneas. Ao analisar a atuação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo enquanto aparelho pedagógico e censório, nas primeiras décadas do século xx, Elizabeth Azevedo destacou que a instituição exerceu uma vigilância moral e impôs interdições às companhias teatrais (Azevedo, 2022, p. 77-111). Em Buenos Aires, em 1908, o espetáculo *Salomé* foi suspenso por pressão de um grupo de senhoras da aristocracia portenha, que utilizou argumentos moralistas e que encontrou eco nos periódicos conservadores. O espetáculo foi exibido em 1910, alcançando sucesso, e em 1913, quando passou por outro boicote e saiu de cartaz após duas apresentações. Segundo Silvia Glocer, a defesa da interdição oficial, o que não chegou a acontecer, deu-se a partir de “questões ligadas ao ataque à moralidade (a célebre dança dos sete véus, aliada ao tema da paixão erótica que se resolve na morte e subsequente gozo do protagonista com a cabeça decapitada de Iokanaan)”. (Glocer, 2022, p. 120).

No Rio de Janeiro, essa característica moral era enfatizada também pelas autoridades policiais, que, para se defenderem das acusações de inércia, manifestavam contrariedade com os repertórios dos dramaturgos. Em

dezembro de 1915, ao descrever suas atividades ao chefe de polícia, o censor Roberto Etchebarne destacou:

Várias vezes temos verificado, no desempenho das nossas funções, que alguns dos escritores que se vêm dedicando à autoria de peças para representações públicas, escolhem, infelizmente, para assuntos dos trabalhos que produzem, temas em que a linguagem dos personagens é da mais repugnante imoralidade e franca pornografia [...] Entretanto, de acordo com as instruções de V. Ex., cujo critério sempre há sido o de combater a indecência e a imoralidade contidas nas peças em representação pelos teatros, com o fim altamente nobre de resguardar o decoro, assegurando o respeito a que têm direito as famílias que frequentam as nossas casas de diversões, não poupamos esforços para levar a efeito as determinações de V. Ex., decididamente animado a prosseguir nessa campanha moralizadora e favorável ao aperfeiçoamento dos nossos costumes' (Etchebarne [...], 1916, p. 4).

Roberto Etchebarne, durante o período em que atuou como censor, destacou-se por seus critérios moralizadores, posicionamento respaldado por seus superiores e apoiado por parte da imprensa, que reportou com entusiasmo algumas de suas iniciativas. Em maio de 1917, após um entendimento entre o censor e o segundo delegado auxiliar Osório de Almeida, os jornais propalaram que espetáculos do gênero livre estavam proibidos, a começar pela companhia que estava em cartaz no Teatro Lírico (O gênero [...], 1917, p. 4). Com esse argumento, diversos espetáculos sofreram cortes, sendo o mais significativo deles o veto à representação de *Os maridos de Susana*, de Henry Reroul e Albert Barré. O vaudeville, traduzido por Duarte Ribeiro e anunciada para o Teatro Carlos Gomes, foi proibida na véspera de sua estreia após recomendações de Roberto Etchebarne, que a considerou ser um espetáculo de gênero livre (Gomes, 1919, p. 5; *Os maridos [...]*, 1919, p. 3).

Esse veto integral, poucas vezes imposto no período em análise, justifica-se pelo enredo da peça e é representativo sobre os limites impostos naquele momento aos produtores teatrais. A seguir, analisamos o manuscrito, consultado no acervo do Fundo da 2ª Delegacia Auxiliar do Rio de Janeiro, depositado no Arquivo Nacional. O documento físico possui destaques assinalados a lápis, ora nas laterais, ora sobre trechos ou cenas, especialmente em passagens alusivas à sexualidade. Nas transcrições, buscamos reproduzir

essas marcações, acrescentando, conforme o caso, uma linha lateral ou tachando os trechos.

A história se passa na França e é protagonizada por Susana Valdoré, uma jovem e rica viúva, que prometeu preservar a memória do esposo e não contrair um novo matrimônio. Susana reside com a prima, Germana, e seu esposo, o burguês Dubrisard, casal apaixonado e extravagante, que troca carícias da alvorada ao crepúsculo. Essas manifestações efusivas, no decorrer da história, contribuem para aflorar os desejos de Susana, saudosa dos afagos matrimoniais. Em determinado momento, após um dos momentos apaixonados, as inquietações são expostas:

Germana – Querias falar-me?

Dubrisard – Esperava-te mesmo com impaciência!

Germana – Para quê?

Dubrisard – Para isto. (beija-a)

Germana – Sempre gentil! É preciso que eu corresponda a tanta gentileza! (Beija-o. À Susana) Que tens tu?

Susana – Nada... Estou um pouco nervosa... Afastada.

Dubrisard – Alguma contrariedade?

Susana – Não... É absurdo, mas prefiro dizer-lhes: de algum tempo para cá, sempre que vocês se beijam, eu...

Germana – Achas que não temos esse direito?

Susana – Não, mas à vista d'essas efusões conjugais, d'essas contínuas beijocas, sinto cada vez mais aumentar a saudade do tempo de casada... Do meu feliz passado que não volta mais... (ao busto). Não é verdade, meu pobre Félix, que também nos beijávamos muito? (Reroul; Barré, 1919, p. 11-12) (Paginação nossa e marcações no original).

Na sequência, Dubrisard a lembra do compromisso da viuvez e assevera a necessidade de se resignar, mesmo diante das adversidades. Em resposta, Susana reafirma seu juramento de castidade, entretanto, pede moderação ao casal.

Susana – Queria vê-los no meu lugar, vocês que se beijam de manhã à noite... Assim, peço-lhes meus filhos, moderem as suas expansões de ternura; quando se está a uma mesa bem guarnecida, não é caritativo convidar a contempla-la um pobre diabo que morre de fome.

Dubrisard — Tem fome, Susana?

Susana — ~~De dia ainda passa...~~ Mas, por vezes, à noite, acho o meu quarto de uma frieza insuportável. Principalmente quando penso que me bastava um sinal para ver surgir de toda a parte uma multidão de pretendentes (Reroul; Barré, 1919, p. 13) (Paginação nossa e marcações no original).

Os desejos da protagonista atravessam o enredo, prevalecendo como mote para o desenvolvimento dos conflitos. Após a exposição das inquietações de Susana, o ambicioso Dubrisard passa a se preocupar, pois enxergava nos compromissos à memória do finado uma oportunidade para garantir aos filhos a herança da parenta. Nas cenas seguintes o assunto se acentua, pois Susana comunica à Germana e Dubrisard a pretensão de encontrar um esposo, sem que isso significasse a quebra de sua promessa ou o esquecimento do falecido. Perante o espanto da prima e as resistências do burguês, esclarece que a busca não seria por relações conjugais, mas por uma companhia agradável. Dubrisard resiste à ideia alegando ser impossível encontrar um pretendente que aceite se casar com uma bela mulher, sob a condição de não exercer a intimidade matrimonial, entretanto, cede à insistência e aceita colocar o projeto em prática, na esperança de que o tempo o mostrasse ser algo irrealizável.

As pretensões de Dubrisard de afastar pretendentes mudam quando surge Cabassol, um amigo falido, que o procura para pedir ajuda financeira. No decorrer do diálogo, o burguês descobre que Cabassol não perdeu apenas a fortuna, mas também a virilidade, de tanto se entregar ao álcool e às cocotes, adquirindo uma doença supostamente incurável e que lhe subtraiu os instintos. Dubrisard enxerga na condição do amigo a oportunidade de satisfazer Susana, entregando-lhe um esposo amável, mas sem libido, e assegurar que em algum momento a fortuna da viúva chegasse à sua família. Mantendo sigilosas a penúria e a doença, o burguês intermedeia o casamento entre Susana e Cabassol, que convencionaram a respeito da ausência de relações sexuais e da manutenção de leitos separados.

Os planos de Susana mudam quando, após a cerimônia de casamento, fica sabendo que o seu primeiro esposo, longe de ser o companheiro fiel que supunha, possuía uma amante e lhe presenteava com generosas mesadas. A descoberta fez Susana colocar fim à viuvez, passando a assediar o seu segundo consorte. Nesse momento, Cabassol descobre estar curado da

suposta doença que lhe tirara o apetite sexual, mas acaba convencido por Dubrisard de que o flerte de Susana não passava de uma armadilha, com o intuito de testá-lo a respeito dos termos acordados. Para não perder a rica esposa, mas enlouquecido pelos impulsos despertados, Cabassol seduz a empregada Justina, episódio presenciado por Susana que, enfurecida, promete se vingar e se entregar ao primeiro que aparecer. O contemplado foi Isidoro, soldado de baixa patente e amante de Justina, com quem Susana troca beijos e abraços.

Susana – O Sr. aqui? Foi o céu que o mandou

Isidoro – Não. Foi Justina, por causa de minha valise.

Susana – Obrigada... Se é de boa vontade que me oferece.

Isidoro – Peço desculpa...

Susana – Está desculpado. Desculpo-o porquê vejo que continua a amar-me.

Isidoro – Mas...

Justina – Não diga nada. O Sr. é não importa quem. O primeiro que encontro. Se fosse menos feio ou mais inteligente, melhor seria, mas eu não tenho tempo de escolher. Aliás, não é por meu prazer que dou este passo. Oh! Não! Venha cá, sente-se aqui. Junto a mim. Mais perto... Tire o quepe. Então, eu lhe agrado? Vamos, diga alguma coisa... Não acha nada?

Isidoro – Acho, sim... A minha valise...

Susana – Que me importa a sua valise? Vamos... Faça qualquer coisa... Abrace-me... Enlace-me.

Isidoro – Assim?

Susana – Com os dois braços... Muito bem... Agora beije-me... Vá, não tenha medo! Beije-me!

Isidoro – Bem.

Susana – Ah! Tu corrias atrás da Justina?

Isidoro – Eu não!

Susana – Não é o Sr... Vá! Oh! Como o Sr. beija mal! Mas, vamos!... Beije-me outra vez!... Mais!... Ainda mais! (Reroul; Barré, 1919, p. 84-86) (Paginação nossa e marcações no original).

O enredo se passa em torno dos desejos sexuais, sobretudo os femininos, aspecto também presente na personagem Odette, uma amiga de Susana e Germana, casada com Chapotel, um burguês tolo e inconveniente. Este é

ludibriado pela esposa, que sai pelas ruas de Paris a traí-lo nas carruagens, aventuras contadas às amigas com escárnio. Assim como em outros momentos da obra, as cenas em que Odette narra seus relacionamentos extraconjugais encontram-se riscadas pelo censor, como quando contou estar sem espartilho por tê-lo esquecido em uma escapulida.

Susana – E teu marido?

Odette – Não pode tardar. E antes que ele chegue isso se ver?

Susana e Germana – Isso quê?

Odette – Que eu não tenho colete...

Susana – Não... Demais agora é moda.

Odette – Mas é que saí de casa com colete.

Germana – E onde o deixaste?

Odette – Como saí ainda muito cedo, lembrei-me de dar um passeio pelo bosque... Fazia um calor tão excessivo que tirei o colete no carro onde deixei ficar.

Susana – Odette! Odette! Esse passeio... Pobre Chapotel!

Germana – Ainda?

Odette – Peço-lhes minhas queridas tenham piedade de mim... É a última vez! (Reroul; Barré, 1919, p. 39) (Paginação nossa. Marcações no original).

O último ato, sem cortes significativos, possui uma dinâmica frenética e é marcado por reviravoltas que envolvem as consequências das ações libidinosas das personagens e um suposto reaparecimento do primeiro marido de Susana, o que não se confirma, pois, na realidade, trata-se do esposo de Justina, supostamente morto no mesmo naufrágio que extinguiu o patrão. No final, Susana se entende com Cabassol, Odette mantém as aparências e as escapulidas e Dubrisard fica contrariado, pois a recuperação dos instintos de seu amigo e o fim da promessa de Susana comprometia as suas pretensões.

A proibição de *Os maridos de Susana* é representativa dos limites morais impostos pela censura. O veto a alusões à sexualidade, o que também se tentava fazer em relação ao cinema, a literatura e a imprensa, evidencia o esforço de se tentar coibir representações com conteúdos sensíveis. Durante as três primeiras décadas do século XX, a intimidade feminina

era compreendida como um horizonte de encenação delicado, ao lado de temas conexos, como gravidez, parto e menstruação (Bretas, 2000, p. 257). Esse aspecto não foi pontual e integrou o repertório funcional dos censores em diferentes circunstâncias. Em outubro de 1920, na revista *Quem é bom já nasce feito*, um clássico de Cardoso de Meneses e Carlos Bittencourt, Roberto Etchebarne indicou interdições a eventuais gestos ou expressões com potencial dúbio, além de proibir o uso de vestes eclesiais, de locuções católicas e de expressões alusivas a intimida, como “ceroulas”, “brocha” e “macho” (Meneses; Bittencourt, 1920, p. 20-74).

Mesmo na segunda metade dos anos 1920, quando se consolidou uma maior tolerância aos espetáculos de gênero livre, montagens contendo conotações sexuais e exploração da nudez, os interditos morais continuaram frequentes. Em setembro de 1925, o censor Gilberto de Andrade admoestou o ator Armando Rosas pela “prática de gesto impudico em cena”, e a atriz Otília Amorim, “por proferir frase de sentido pejorativo.” Por não serem reincidentes, os artistas foram apenas advertidos. Em outubro do mesmo ano, o diretor de cena de uma companhia francesa, em cartaz no Teatro Lírico, foi multado por nudez excessiva (A censura[...], 1925, p. 3; Evas [...], 1925, p. 3).

Os episódios envolvendo os espetáculos classificados como gênero livre são representativos das tensões entre os discursos moralizadores e a maior aceitação da nudez e do erotismo, intercalando momentos de permissão e proibição. Apesar dos conflitos envolvendo os produtores de espetáculos de gênero livre, os expositores de discursos moralizadores e as autoridades policiais, a pesquisa empírica indica uma inflexão na atuação moral da censura, especialmente na segunda metade dos anos 1920. Esse fenômeno se expressou através da maior frequência desses espetáculos, que eram defendidos por parte da imprensa, que argumentava que peças de gênero livre e impróprias para menores não seriam necessariamente pornográficas, portanto, deveriam ser toleradas (A “MORALIDADE” nos teatros e nos salões, 4 abr. 1928, p. 3). Em contraponto, opiniões contrárias classificavam esses espetáculos como inferiores estético e moralmente, conforme fez B. J. no jornal *A Manhã*:

Os espetáculos de gênero livre estão tomando, ultimamente, um espantoso desenvolvimento, entre nós. [...] Precisemos, todavia,

que espécie de ‘gênero livre’ é esse. É o pior possível. Ou melhor: é aquele que só tem por fim despertar os instintos baixos de certa parte da população, que se deixa engodar pelos anúncios [...] de nus artísticos, que, na realidade, nada têm de artísticos nem de coisa nenhuma que com isso se pareça...

Efetivamente, assim é. Qualquer pessoa de bom gosto está em condições de constatar a verdade dessas asserções, se quiser se dar ao desprazer de entrar numa dessas casas de espetáculos. [...]. Trata-se de uma exibição indecorosa, de pobres mulheres de corpos horrendos, compelidas, talvez, pela necessidade de ganhar a vida, a se submeter a esse constrangimento.

A polícia da censura teatral, incumbida de zelar pela moralidade pública, inventou um processo muito cômodo de lavar as mãos, quando solicitada a permitir a exploração. Ela exige, apenas, que as empresas teatrais, que exploram o gênero, aponham, nos seus prospectos, um aviso ao público, notificando que os espetáculos são ‘impróprios para menores e impróprios para senhoritas’ (A nota [...], 1929, p. 4).

Com efeito, o que foi classificado pelo cronista como “processo muito cômodo de lavar as mãos”, ou seja, a aprovação de espetáculos mediante a classificação “gênero livre”, foi um artifício conciliatório construído durante o período em análise, que buscou acomodar demandas morais e econômicas reivindicadas por grupos sociais distintos. A existência desse arranjo expressava o que chamamos de inflexão do aspecto moral da censura, que se acentuou na segunda metade dos anos 1920. Essa inflexão, contudo, não significou uma liberdade indiscriminada, pois os censores continuaram a proibir temas tradicionalmente sensíveis, como a sexualidade no âmbito do casamento e as alusões aos relacionamentos homoafetivos.

Esse malabarismo entre desvios permitidos e proibidos ficou explícito na censura da revista *A mulata*, escrita por Marques Porto e representada em março de 1925. Ao analisar a peça, o censor Gilberto de Andrade cortou parte das alocações dúbias, condicionando a licença à constatação das modificações indicadas, na ocasião do ensaio geral. O espetáculo, cheio de cocotes, mulheres mundanas e homens boêmios, é protagonizado pela mulata Salomé, funcionária e amante do barbeiro português Herodes Sampaio. As experiências de Salomé, interpretada sensualmente pela vedete aloirada Margarida Max, são os motes para o desenvolvimento da peça, que

possui uma linguagem coloquial e sugestiva, com indicações explícitas para o uso de entonações maliciosas (Porto, 1925).

Nessa revista repleta de referências à liberdade sexual associada às mulatas, observa-se o censor consentindo com certos desvios, quando feitos ou proferidos por Salomé e seus interlocutores mal intencionados, mas vetando referências ao universo do matrimônio institucionalizado, de modo que as expressões “oito meses”, “minha mulher”, “minha esposa” e “parteira” foram cortadas (Porto, 1925, p. 6-43). Esse malabarismo entre as licenciosidades permitidas e proibidas se tratava, como indicou preliminarmente Marcos Bretas, de uma diferenciação que tolerava “uma sexualidade que poderia ser exposta teatralmente, com personagens mundanos de comportamento irregular [...], em contraposição a um universo familiar, no qual as alusões à sexualidade não poderiam ser permitidas” (Bretas, 2009, p. 109). Apesar da relativa condescendência, o censor impôs diversas proibições, o que, na prática, pode não ter surtido efeito, o que sugere o fato de Margarida Max, ao representar a mulata Salomé, ter sido multada “por ter desobedecido as observações feitas na peça” (A atriz [...], 1925, p. 2).

Esse processo dúbio também se passava com as representações relativas ao universo homoafetivo. Em 1928, na revista *Microlândia*, de Afonso Carvalho e Luís Peixoto, Gilberto de Andrade deixou um quadro ininteligível ao cortar os diálogos sugestivos entre um melindroso, termo utilizado pejorativamente para se referir aos homens afeminados, e um jornalista, conforme se observa no trecho a seguir.

Melindroso (entrando) – Credo! Que susto! Um home em trajes menores! É do calor?

Mota – Que é isso? Tá assombrado?

Melindroso – Eu? Não. Assombrado de quê? Eu sei que o senhor não me come... (procurando colocar-lhe uma flor) Pardon, monsieur, pardon! Hoje, como sabe, é o dia da flor do abricó.

Mota – De abre quê?

Melindroso – Cói! (prega-lhe a flor) Ih! Isso é uma flor perigosa... Eu tenho pregado n’uma porção de gente. (apresenta-lhe a lata)

Mota – Vira a lata!

Melindroso – Vira a lata, não, que eu não sou cachorro.

Mota (ameaçando tirar as calças) – Ah, cão! Vais me levar o que

~~eu mais preso na vida! As minhas calças.~~ (ao começar a tira-las, Melindroso esconde o rosto entre as mãos, e entra Polícia)

Polícia (à Mota) – ~~Que é que o senhor ia fazer?~~

Mota – ~~Nada. Ia fazer uma caridade...~~

Polícia – ~~É, mas está preso! Dessas caridades aqui na via pública voeê não faz não!~~ (Melindroso ri escandalosamente) (Carvalho; Peixoto; Porto, 1928, p. 32-33) [paginação nossa]. [marcações no original].

Os cortes envolvendo tabus sociais, como a sexualidade feminina e a homoafetividade, inserem-se em um contexto ambíguo, caracterizado pela coexistência da influência de princípios tradicionais, das transformações estruturais do país e das nascentes liberações dos corpos. Nesse processo de transformação das feições culturais, sociais e econômicas, buscavam-se proteger as instituições consideradas basilares, por isso os vetos às referências ao universo matrimonial e às experiências sexuais consideradas desviantes, como a homoafetividade, à época um assunto mais palatável em teses médicas e jurídicas do que em espetáculos teatrais. Conforme destacou Carlos Martins Junior, entre as décadas finais do século XIX e as primeiras do século XX, a homoafetividade, sobretudo a masculina, era representada pelos saberes médico e jurídico como uma aberração, de modo que se tornou um alvo constante da repressão policial (Martins Júnior, 2015, p. 1217-1251).

Considerações finais

O aspecto moral foi uma das principais características da censura teatral durante as três primeiras décadas do século XX, manifestando-se em diferentes circunstâncias que envolviam as pretensões de se encenar espetáculos com conteúdo socialmente sensível, como a intimidade matrimonial, a sexualidade feminina e as relações homoafetivas. As interdições de expressões, cenas e espetáculos com essas temáticas, conforme analisamos no decorrer do artigo, evidenciaram uma atuação sistemática dos censores, que exerceram suas funções a partir dos regulamentos vigentes, dos direcionamentos de seus superiores e de concepções moralizadoras. Esse empenho das autoridades policiais foi assunto recorrente na imprensa, sendo motivo para ataques, por parte de articulistas vinculados aos produtores teatrais, e para elogios, por parte daqueles que, adeptos de concepções estéticas ou morais,

apresentadas como superiores, enxergavam na intervenção policial uma possibilidade de combater a suposta imoralidade dos palcos cariocas.

Ao passo que existiu essa obsessão pela decência, expressa em discursos jurídicos, policiais e jornalísticos, desenvolveu-se na sociedade carioca uma relativa tolerância com o que era encenado, o que propiciou o crescimento, sobretudo na segunda metade dos anos 1920, de espetáculos pertencentes ao gênero livre ou classificados como impróprios para menores e senhoras, encenações que exploravam as expressões ambíguas, a sensualidade e a nudez feminina. Esses rótulos, conforme argumentamos, tratou-se de uma solução conciliatória entre as reivindicações morais e os interesses econômicos das companhias, construída lentamente, entre avanços e recuos, em meio as tensões sociais.

O aspecto moral da censura teatral, contemplado nesse artigo, através de episódios envolvendo a sexualidade feminina, a intimidade matrimonial e as relações homoafetivas, trata-se de um tema complexo, que possibilita diversas ramificações e que podem ser exploradas a partir de acervos documentais pouco estudados pela historiografia teatral brasileira.

Referências

A ATRIZ Margarida Max. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 4473/4474, p. 2, 23-24 mar. 1925.

A CENSURA teatral pune. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 4969, p. 3, 21 set. 1925.

A CONFERÊNCIA do Dr. Pio Ottoni. *A União*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 77, p. 3, 27 set. 1917.

A NOTA teatral. *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 1090, p. 4, 23 jun. 1929.

A POLÍCIA e o teatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 171, p. 1-2, 19-20 jul. 1907.

ALBUQUERQUE, Medeiros. Ordem do dia. *A Notícia*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 178, p. 1, 27-28 jul. 1907.

ETCHEBARNE, Roberto. ARTES e artistas. *O País*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 11409, p. 4, 2 jan. 1916.

AZEVEDO, Arthur. Palestra. *O País*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 8327, p. 3, 22 jul. 1907.

AZEVEDO, Elizabeth R. Conservatório dramático e musical de São Paulo: entre o ensino e a censura (1906 -1927). In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; SILVA, Ronyere Ferreira da; NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa (org.). *Teatro & censura: intersecções entre arte e política no Ocidente*. Teresina: Cancioneiro, 2022. p. 77-111.

BASTOS, Fernanda Villela. *Quando os intelectuais “roubam a cena”*: o conservatório dramático da Bahia e sua missão “civilizatória” (1855-1875). 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18777>. Acesso em: 29 nov. 2018.

BRASIL. Decreto 6.562, de 16 de julho 1907. Aprova o regulamento para a inspeção dos teatros e outras casas de diversões públicas no Distrito Federal. In: *Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil de 1907*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908a. p. 1393-1402.

BRASIL. *Decreto n. 14.529, de 9 de dezembro de 1920*. Dá novo regulamento às casas de diversões e espetáculos públicos. Rio de Janeiro: Câmara dos Deputados, 1920. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html>. Acesso em: 29 nov. 2018.

BRASIL. *Decreto n. 6.440 de 30 de março de 1907*. Dá novo regulamento ao serviço policial do Distrito Federal. In: *Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil de 1907*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908b. p. 523-669.

BRASIL. *Lei n. 496 de 1 de agosto de 1898*. Define e garante os direitos autorais. Rio de Janeiro: Câmara dos Deputados, 1898. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html>. Acesso em: 29 nov. 2018.

BRETAS, Marcos Luiz. A polícia das culturas. *In*: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Topbooks, 2000. p. 256-258.

BRETAS, Marcos Luiz. Teatro e cidade no Rio de Janeiro dos anos 1920. *In*: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.). *Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 101-120.

CARVALHO, Afonso; PEIXOTO, Luiz; PORTO, Marques. *Microlândia*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1928. p. 32-33.

CARVALHO, Elísio de. Cinematógrafo e criminalidade. *Boletim Policial*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 10, p. 397-403, out. 1913.

CASTRO, Francisco José Viveiros de. *Atentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual*. 3. ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1934.

COSTA, Cristina. *Teatro e censura: Vargas e Salazar*. São Paulo: EDUSP, 2010.

EVAS reincidentes. *A Noite, Rio de Janeiro, ano 15, n. 5004, p. 3, 26 out. 1925*.

GARCIA, Miliandre. “Contra a censura, pela cultura”: a construção da unidade teatral e a resistência cultural (anos 1960). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 25, p. 103-121, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/26199/16259>. Acesso em: 29 nov. 2018.

GARCIA, Miliandre. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. *Dimensões*, Vitória, v. 32, p. 79-110, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/8319>. Acesso em: 29 nov. 2018.

GLOCER, Sílvia. Salomé: uma mulher proibida em Buenos Aires. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; SILVA, Ronyere Ferreira da; NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa (org.). *Teatro & censura: intersecções entre arte e política no Ocidente*. Teresina: Cancioneiro, 2022. p. 113-133.

GOMES, Carlos. *A Época*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 2491, p. 5, 13 maio 1919.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

MARTINS JÚNIOR, Carlos. Saber jurídico e homossexualidade no Brasil da Belle Époque. *Diálogos*, Maringá, v. 19, n. 3, p. 1217-1251, set./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/33742>. Acesso em: 29 nov. 2018.

MENESES, Cardoso de; BITTENCOURT, Carlos. *Quem é bom já nasce feito*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1920.

MENEZES, Nazareth. A moral no teatro. *A União*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 25, p. 1-2, 27 mar. 1919.

O ASSOMBROSO regulamento. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 4007, p. 1, 29 jul. 1907.

O GÊNERO livre: a polícia proíbe as peças imorais. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 42, n. 139, p. 4, 20 maio 1917.

O REGULAMENTO dos teatros. *Boletim Policial*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, p. 27-32, ago. 1907a.

O REGULAMENTO dos teatros. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 33, n. 100, p. 1, 19 jul. 1907b.

OS MARIDOS de Susana. *A União*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 41, p. 3, 22 maio 1919.

OS TEATROS e a polícia. *A Notícia*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 172, p. 1, 20-21 jul. 1907.

PALCOS e telas. *A União*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 7, p. 2, 23 jan. 1919.

PALCOS e telas. *A União*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 67, p. 3, 23 ago. 1917a.

PALCOS e telas. *A União*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 80, p. 2, 7 out. 1917b.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dramaturgos e grupos de teatro no Brasil pós-1964: arte, cultura e política. *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 32, p. 190-202, jan./jun. 2014. DOI: <https://doi.org/10.23925/ls.v18i32.25702>

PELEGRINI, Sandra. Autoritarismo versus liberdade de expressão: o teatro brasileiro dribla a censura com perspicácia. *Antíteses*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 67-90, jan./jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-3356.2015v8n15p67>

PORTO, Marques. *A mulata. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1925.*

REROUL, Henry; BARRÉ, Albert. Os maridos de Susana. Tradução de Duarte Ribeiro. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1919.

SINZIG, Frei Pedro. Levantando o véu. *A União*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 38, p. 1, 15 out. 1916.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “Muito serviço fez ao drama a pena do juiz”: o conservatório real de Lisboa, a regeneração do teatro português e a censura teatral (1836-1860). *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 23, n. 1, p. 90-114, jul. 2018. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/11204>. Acesso em: 29 nov. 2018.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “Um atentado à liberdade de pensamento”: censura e teatro na segunda fase do conservatório dramático brasileiro (1871-1897). *Tempo*, Niterói, v. 23, n. 1, p. 44-65, jan./abr. 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/tem-1980-542x2017v230103>

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Conservatório dramático paraense: uma efêmera e controversa associação de homens de letras e artistas (1873-1887). *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 17, n. 3, p. 1-17, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2021-0118>

Notas

1 (UFPI) Doutorado em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí <https://orcid.org/0009-0008-8730-4336>

2 O Conservatório Dramático Brasileiro foi criado em 1843 e se tornou corresponsável pela censura teatral, analisando e emitindo pareceres sobre os manuscritos que as companhias pretendiam encenar. Nas avaliações, procedimento obrigatório para uma posterior autorização da polícia, os censores podiam proibir, autorizar ou exigir modificações. Durante as duas fases de funcionamento (1843-1864 e 1871-1897) os membros do Conservatório e as autoridades policiais mantiveram relações conturbadas, o que contribuiu para o desgaste da imagem do órgão e para a sua extinção. Sobre as duas fases do Conservatório, a sua atuação e os conflitos em que esteve inserido, ver Sonia Salomão Khéde (1981) e Silvia Cristina Martins de Souza (2002, 2017, 2018).

3 A historiografia do teatro no Brasil têm contemplado principalmente as experiências oitocentistas, a exemplo dos estudos sobre os conservatórios brasileiro, baiano e paraense (Bastos, 2014; Khéde, 1981; Souza, 2002, 2017, 2018, 2022), e os períodos de exceção do Estado Novo e da Ditadura Militar (Costa, 2010; Garcia, 2012, 2014; Paranhos, 2014; Pelegrini, 2015). As análises sobre a censura durante a Primeira República são tangenciais, secundadas por objetivos que não contemplam a compreensão de seus mecanismos e critérios de atuação (Bretas, 2000, 2009).

4 Conforme a organização administrativa, o Rio de Janeiro possuía três delegacias auxiliares. A 2ª Delegacia Auxiliar era responsável por inspecionar os “divertimentos, teatros e espetáculos públicos, não só quanto à ordem e moralidade, como também em relação à segurança dos espectadores, exercendo, em relação aos contratos entre empresários e artistas, o que for lícito à polícia administrativa”. Por providência do regulamento dos teatros, poderia ser responsável por lançar visto autorizando ou proibindo a encenação das peças (Brasil, 1908b, p. 525-532).

5 No Brasil, os debates sobre direitos autorais eram recentes e esbarravam nas resistências das companhias teatrais, que construíram um negócio lucrativo em torno de peças estrangeiras, alteradas conforme o interesse e a necessidade. A legislação sobre o assunto surgiu em 1898 e exigiu um conjunto de documentos que comprovassem as devidas autorizações para representação e alteração (Brasil, 1898).

6 O semanário A União circulou de 1905 a 1950, propondo-se a ser um periódico profissional, que não desprezasse “nenhuma manifestação da civilização moderna”, mas sem explorar escândalos e “baseado em princípios católicos”, conforme as palavras do Frei Pedro Sinzig, um dos seus fundadores e voz influente do catolicismo da primeira metade do século XX (Sinzig, 1916, p. 1).