



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

**Centro de Educação e Humanidades**

**Instituto de Artes**

**Maximiliano Almeida Bastos da Costa Marques**

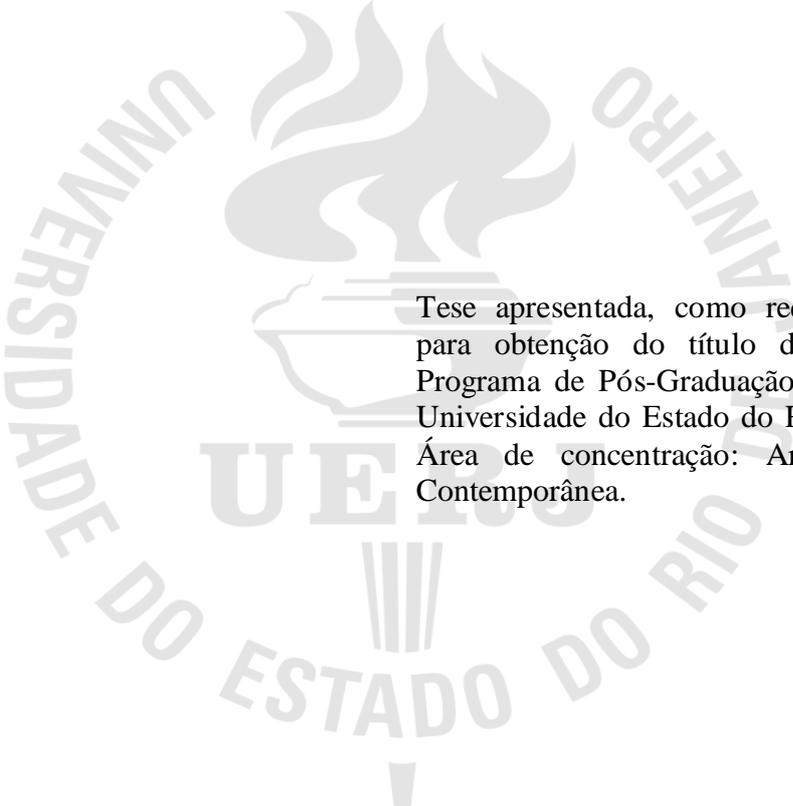
**A cuíca está roncando: uma abordagem dos aspectos visuais  
das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40,  
e seu diálogo com o carnaval carioca**

Rio de Janeiro

2018

Maximiliano Almeida Bastos da Costa Marques

**A cuíca está roncando: uma abordagem dos aspectos visuais  
das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40,  
e seu diálogo com o carnaval carioca**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Ferreira

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

M357 Marques, Maximiliano Almeida Bastos da Costa  
A cuíca está roncando: uma abordagem dos aspectos visuais das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40, e seu diálogo com o carnaval carioca / Maximiliano Almeida Bastos da Costa Marques. – 2018.  
219 f. : il.

Orientador: Luiz Felipe Ferreira.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Teatro de revista – Teses. 2. Pinto, Walter, 1913-1994 – Teses. 3. Carnaval – Rio de Janeiro – Teses. 4. Escolas de samba – Rio de Janeiro - Teses. I. Ferreira, Felipe, 1954- . II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 792.75:394.25(815.3)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7/4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Maximiliano Almeida Bastos da Costa Marques

**A cuíca está roncando: uma abordagem dos aspectos visuais das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40, e seu diálogo com o carnaval carioca**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 30 de julho de 2018.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Felipe Ferreira (Orientador)

Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Dr. Fred Góes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Isabela Frade

Instituto de Artes – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Lisa Shaw

Universidade de Liverpool

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Laura Cavalcanti

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – UFRJ

Rio de Janeiro

2018

## DEDICATÓRIA

A Orlando Marques (*in memoriam*), Regina  
Marques e Felipe Ferreira.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Orlando Marques e Regina Marques, pelo amor e incentivo incondicionais.

Ao meu orientador professor Dr. Felipe Ferreira, pela confiança e, em especial, pelos valiosos e eternos ensinamentos.

Aos meus familiares (minha sobrinha Lara Luíza – a “Little Lulu” –; minha irmã Karyne; meu cunhado Fábio Augusto; minha avó Iracema; meus tios Moacyr – *in memoriam* – e Lula) e amigos (vários dos quais presentes espiritualmente), pelas constantes manifestações de carinho e estímulo.

À banca examinadora, formada pelos professores doutores Felipe Ferreira, Fred Góes, Isabela Frade, Lisa Shaw, Maria Laura Cavalcanti, Helenise Guimarães (suplente) e Luciana Lyra (suplente), que, através de sua participação e disponibilidade, honrou e enriqueceu esta tese.

À banca de qualificação, formada pelos professores doutores Felipe Ferreira, Luciana Lyra e Maria Laura Cavalcanti, cujos comentários e sugestões foram imprescindíveis para a concretização deste trabalho.

A todos os professores que fizeram parte da minha trajetória, meu respeito e admiração.

Ao quadro de funcionários do Centro de Documentação da Funarte, pela cordialidade com a qual sempre me recebeu e pela disposição em me ajudar ao longo da minha pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), por propiciar-me a oportunidade de realizar este curso.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ, pelos momentos compartilhados e companheirismo.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para que este caminhar fosse concluído, o meu agradecimento.

## RESUMO

MARQUES, Maximiliano Almeida Bastos da Costa. *A cuíca está roncando: uma abordagem dos aspectos visuais das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40, e seu diálogo com o carnaval carioca*. 2018. 219 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta pesquisa aborda aspectos diversos do teatro de revista produzido por Walter Pinto no Rio de Janeiro – em especial o tipo carnavalesco (anos 40) –, enfatizando a crescente modernização de produção, o maior profissionalismo, a dinâmica cultural e o esplendor visual nele encontrados, decorrentes do diálogo do empresário com concepções plásticas desenvolvidas em diferentes meios culturais (nacionais e internacionais), tais como o teatro musicado parisiense, o cinema hollywoodiano, o carnaval carioca, entre outros. Propõe-se, também, a investigar como o imaginário carnavalesco foi construído nas revistas de carnaval do produtor, através dos vários elementos, personagens e textos que as integram, trabalhando com a hipótese de que seus espetáculos – traduzidos pelo *glamour*, luxo e aparato cênico de grandes proporções – inspiraram mudanças estéticas na idealização e realização dos desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Walter Pinto. Teatro de revista carnavalesco. Teatro de revista brasileiro. Carnaval do Rio de Janeiro. Escolas de samba cariocas.

## ABSTRACT

MARQUES, Maximiliano Almeida Bastos da Costa. *The cuíca is playing: an analysis of the visual aspects of Walter Pinto's carnival revues from the 1940s, and their dialogue with the Rio de Janeiro carnival*. 2018. 219 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This research deals with several aspects of the musical theater (“teatro de revista”) produced by Walter Pinto in Rio de Janeiro – especially the carnival type (40s) –, emphasizing the increasing modernization of the production, the greater professionalism, the cultural dynamics, and visual splendor found in it, resulting from the businessman's dialogue with plastic concepts developed in different cultural media (national and international), such as the parisian musical theater, the hollywood cinema, the carnival in Rio de Janeiro, among others. It is also proposed to investigate how the carnival imaginary was constructed in the producer's carnival shows, through the various elements, characters, and texts that integrate them, working with the hypothesis that his shows – translated by the glamour, luxury, and scenic apparatus of great proportions – inspired aesthetic changes in the idealization and achievement of the samba schools parades of Rio de Janeiro.

Keywords: Walter Pinto. Carnival musical theater. Brazilian musical theater. Carnival from Rio de Janeiro. Samba schools of Rio de Janeiro.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O produtor e empresário teatral Walter Pinto na década de 40 .....	30
Figura 2 – A fachada do Teatro Recreio .....	31
Figura 3 – Walter Pinto com seus artistas e funcionários no Teatro Recreio (1949) ..	35
Figura 4 – Walter Pinto discute uma montagem com alguns de seus artistas .....	36
Figura 5 – Propaganda de “Rei momo na guerra” (1943) na imprensa escrita .....	38
Figura 6 – Walter Pinto exhibe cartaz de “É fogo na jaca” (1953) .....	38
Figura 7 – Público masculino e feminino presente em “Trem da Central” (1948) .....	40
Figura 8 – Apresentação da Companhia Walter Pinto em Buenos Aires, em 1955 ....	41
Figura 9 – Aspecto parcial da biblioteca do empresário no Teatro Recreio .....	42
Figura 10 – Walter Pinto na capital francesa, em 1949 .....	43
Figura 11 – Walter Pinto na capital francesa, em 1949 .....	43
Figura 12 – Publicidade da revista “Está com tudo e não está prosa”, em 1949 .....	43
Figura 13 – Arte com slogan “De Paris para o Rio: um presente de Walter Pinto” .....	44
Figura 14 – Imagem de uma provável produção do teatro musicado francês .....	44
Figura 15 – Cartaz de uma típica dançarina de <i>can can</i> do <i>Moulin Rouge</i> .....	45
Figura 16 – A fachada do célebre cabaré parisiense <i>Moulin Rouge</i> .....	45
Figura 17 – Reconstituição da fachada do <i>Moulin Rouge</i> em “Pó de mico” (1944) .....	45
Figura 18 – Encenação ambientada em Paris em “Eu quero <i>sassaricá</i> ” (1951) .....	46
Figura 19 – Renata Fronzi e a <i>skyline</i> de New York em “Rabo de foguete” (1945) .....	47
Figura 20 – O aparato gigantesco em “ <i>The great Ziegfeld</i> ” (1936) .....	47
Figura 21 – O cenário impactante em “Canta Brasil”, em 1945 .....	48
Figura 22 – A espetacularização em trecho do filme “ <i>Ziegfeld girl</i> ” (1941) .....	48
Figura 23 – A grandiosidade em parte do filme “ <i>The gang’s all here</i> ” (1943) .....	49
Figura 24 – A monumentalidade cenográfica em “Canta Brasil” (1945) .....	49
Figura 25 – A enorme escadaria no filme “Um americano em Paris” (1951) .....	50
Figura 26 – Grande escadaria na revista “Eu quero é me badalar” (1954) .....	50
Figura 27 – Cartaz de publicidade do filme “ <i>Ziegfeld follies</i> ”, em 1946 .....	51
Figura 28 – Cartaz de publicidade do espetáculo do Lido, em 1957 .....	51
Figura 29 – Cartaz de “Eu quero <i>sassaricá</i> ”, em 1951.....	51
Figura 30 – Cartaz de “Tem bububu no bobobó”, em 1959 .....	51
Figura 31 – Guarda-roupa de alto requinte no filme “ <i>Ziegfeld follies</i> ”, em 1946 .....	52

Figura 32 – A riqueza dos figurinos em apoteose de “É fogo na jaca” (1953) .....	52
Figura 33 – A riqueza dos figurinos em apoteose de “É fogo na jaca” (1953) .....	53
Figura 34 – <i>Girls</i> platinas em trajes de luxo em “Eu quero é me badalar” (1954) .....	53
Figura 35 – <i>Girls</i> platinas em trajes de luxo em “Eu quero é me badalar” (1954) .....	54
Figura 36 – <i>Girls</i> no quadro “ <i>C’est Paris</i> ” de “Eu quero <i>sassaricá</i> ” (1951) .....	54
Figura 37 – A indumentária suntuosa na revista “É de xurupito” (1957) .....	55
Figura 38 – Recibo de figurinos franceses comprados por Walter Pinto em 1951 .....	55
Figura 39 – Correspondência de firma da <i>Broadway</i> para o produtor em 1947 .....	56
Figura 40 – O bailado americano na propaganda de “É de xurupito” (1957) .....	57
Figura 41 – O maestro Vicente Paiva e orquestra em “É fogo na jaca” (1953) .....	61
Figura 42 – Ary Barroso (ao piano) toca uma melodia para Walter Pinto .....	63
Figura 43 – Artistas de Walter Pinto atestam a importância da aparência feminina .....	73
Figura 44 – Anúncio de divulgação na imprensa de “Vamos pra cabeça” (1949) .....	74
Figura 45 – Material de publicidade de “Está com tudo e não está prosa” (1949) .....	74
Figura 46 – Atuação feminina na escadaria em “É xique xique no pixoxó” (1960) .....	75
Figura 47 – Ensaio de <i>girls</i> na escadaria da revista “Eu quero é <i>sassaricá</i> ” .....	75
Figura 48 – Walter Pinto recebe artistas argentinas em aeroporto do Rio .....	76
Figura 49 – Aspecto da fachada do cabaré <i>Pigall’s</i> .....	77
Figura 50 – Aspecto do cartaz do <i>Folies Bergère</i> com suas “ <i>Femmes nues</i> ” .....	77
Figura 51 – Encenação da tomada de Monte Castelo na peça “Canta Brasil” (1945) ...	86
Figura 52 – Quadro de sátira inspirado em uma orquestra em “Canta Brasil” (1945) ...	87
Figura 53 – Ambiência carnavalesca em revista não identificada do empresário .....	97
Figura 54 – Apoteose carnavalesca em “Carnaval da vitória” (1946) .....	97
Figura 55 – Apoteose carnavalesca em “Momo na fila” (1944) .....	98
Figura 56 – Publicidade de “Momo na fila” (1944), realçando os pandeiros .....	99
Figura 57 – Propaganda de “Rei momo em travesti” (1961), realçando o estandarte ...	99
Figura 58 – Publicidade de “Vamos pra cabeça” (1949), realçando as máscaras .....	99
Figura 59 – Divulgação dos “bailes da fuzarca” na imprensa escrita, em 1944 .....	100
Figura 60 – O realce do Rei Momo na propaganda de “Carnaval da vitória” .....	101
Figura 61 – O personagem Rei Momo “vivo” com sua indumentária peculiar .....	101
Figura 62 – Anúncio de “Rei Momo na guerra” na imprensa escrita, em 1943 .....	104
Figura 63 – Anúncio de “Rei Momo na guerra” na imprensa escrita, em 1943 .....	104
Figura 64 – A representação da figura do Rei Momo em “Momo na fila” (1944) .....	106

Figura 65 – <i>Roi</i> Carnaval de Nice, na França, com sua coroinha .....	106
Figura 66 – <i>Roi</i> Carnaval de Nice, na França, com sua coroinha .....	106
Figura 67 – Quadro inspirado na imagem da baiana em “Quindins de Iaiá” (1941) ....	107
Figura 68 – Renata Fronzi e <i>girls</i> como baianas em “Carnaval da vitória” (1946) ....	108
Figura 69 – Baianas personificadas por <i>girls</i> em “Rumo a Buenos Aires” (1955) .....	110
Figura 70 – Propaganda de “Vamos pra cabeça” destaca a figura da baiana .....	111
Figura 71 – Propaganda de “Vamos pra cabeça” destaca a figura da baiana .....	111
Figura 72 – Propaganda de “Vamos pra cabeça” destaca a figura da baiana .....	111
Figura 73 – Caracterização da baiana estilizada em “Carnaval da vitória” (1946) .....	112
Figura 74 – A baiana de carnaval como motivo decorativo da Praça Onze (1941) ....	112
Figura 75 – Malandros estampam o cenário de “Carnaval da Vitória” (1946) .....	114
Figura 76 – A figura do malandro na decoração de rua no carnaval em 1942 .....	114
Figura 77 – O malandro na publicidade de “A cuíca está roncando” (1941) .....	115
Figura 78 – A encenação de malandros em “Rumo a Buenos Aires” (1955) .....	116
Figura 79 – A mulata Rosamarie Sulquer em “Rei Momo em travesti” (1961) .....	118
Figura 80 – Colombinas e pierrots em “Carnaval da vitória” (1946) .....	128
Figura 81 – Dois foliões brincam com suas seringas na teatralização do entrudo .....	129
Figura 82 – Dercy Gonçalves e Manuel Vieira atuam em “Momo na fila” (1944) ....	130
Figura 83 – Um aspecto do Zé Pereira nos festejos momescos nos anos 1880 .....	131
Figura 84 – A representação do Zé Pereira em “Momo na fila” (1944) .....	132
Figura 85 – Anúncio de divulgação da revista “A cuíca está roncando” (1941) .....	134
Figura 86 – Um sócio dos Fenianos salta de uma garrafa segurando um estandarte ...	134
Figura 87 – Propaganda de “Carnaval da vitória” (1946) destaca os grandes clubes ..	135
Figura 88 – A estrutura alegórica na apoteose de “Momo na fila” (1944) .....	136
Figura 89 – Um típico grupo de foliões em cena em “Carnaval da vitória” (1946) ....	141
Figura 90 – O cenário agigantado em “Muié macho sim sinhô” (1950) .....	152
Figura 91 – A imponência cenográfica em “É fogo na jaca” (1953) .....	153
Figura 92 – O aparato cenográfico grandioso em “Eu quero é me badalar” (1955) ....	153
Figura 93 – A profusão de plumas de <i>girls</i> estrangeiras em “É fogo na jaca” .....	154
Figura 94 – O luxo do figurino de Elazir Miranda no desfile da Mangueira (1955) ....	154
Figura 95 – O traje típico de uma vedete em “Eu quero é me badalar” (1955) .....	155
Figura 96 – A indumentária peculiar de vedetes em “É de xurupito” (1957) .....	155
Figura 97 – A reprodução do traje de vedete no desfile da Mangueira em 1958 .....	156

Figura 98 – Sugestão de moda para o carnaval de 1958: a vedete .....	156
Figura 99 – A fantasia custosa da Pastora Odília no desfile da Portela, em 1959 .....	157
Figura 100 – O <i>glamour</i> da indumentária de Paula do Salgueiro, em 1959 .....	158
Figura 101 – A vedete Nélia Paula em “Eu quero é me badalar” (1955) .....	159
Figura 102 – Passistas femininas no desfile da Mangueira em 1960 .....	159
Figura 103 – O traje inspirado nos cabarés de Paris no desfile da Mangueira (1966) ...	161
Figura 104 – Um dos destaques do desfile das escolas de samba nos anos 60 .....	162
Figura 105 – Carmen Miranda como enredo do desfile do Império Serrano em 1972 ..	165
Figura 106 – Renata Fronzi personifica a baiana em “Carnaval da vitória” (1946) .....	165
Figura 107 – Ala inspirada nas vedetes no desfile do Império Serrano (1975) .....	166
Figura 108 – Ala inspirada nas vedetes no desfile do Império Serrano (1975) .....	166
Figura 109 – A vedete Zaquia Jorge .....	167
Figura 110 – Ala inspirada nas vedetes no desfile do Império Serrano (1975) .....	167
Figura 111 – Estrutura alegórica revisteira no desfile do Império Serrano em 1975 .....	168
Figura 112 – A enorme alegoria do Salgueiro, no desfile de 1975 .....	168
Figura 113 – A espetacularização cênica em “Eu quero <i>sassaricá</i> ” (1951) .....	169
Figura 114 – O impacto visual das cascatas em “Tem bububu no bobobó” (1959) .....	169
Figura 115 – O traje das mulatas da comissão de frente da Mocidade .....	171
Figura 116 – Elementos agigantados na comissão de frente da Mocidade .....	171
Figura 117 – A comissão de frente da Imperatriz Leopoldinense, em 1981 .....	171
Figura 118 – A fantasia revisteira de Virgínia Lane no desfile da Portela, em 1981 .....	172
Figura 119 – A fantasia de Virgínia Lane em “Tem bububu no bobobó” (1959) .....	173
Figura 120 – A profusão de plumas no desfile da Estação Primeira, em 1985 .....	173
Figura 121 – Um mar de plumas em “Eu quero é me badalar” (1955) .....	174
Figura 122 – A atuação de uma vedete negra no desfile da Portela, em 1985 .....	174
Figura 123 – Cartaz homenageia Walter Pinto no desfile da Portela, em 1985 .....	175
Figura 124 – Destaques da Portela representam vedetes e <i>girls</i> no desfile de 1985 .....	175
Figura 125 – O grandioso aparato cênico em “É de xurupito” (1957) .....	175
Figura 126 – As vedetes e as grandes escadarias no desfile da Beija-Flor em 1987 .....	176
Figura 127 – <i>Girls</i> atuam na escadaria de “O diabo que a carregue... lá pra casa!” .....	176
Figura 128 – Lembrança das cascatas de Walter Pinto na Mocidade em 1988 .....	177
Figura 129 – A riqueza da fantasia realça o nu de Luma de Oliveira .....	178
Figura 130 – A riqueza da fantasia realça o nu de Monique Evans .....	178

Figura 131 – A riqueza da fantasia realça o nu de Vanessa de Oliveira .....	178
Figura 132 – Fantasias custosas e o nu feminino em “Eu quero <i>sassaricã</i> ”, em 1951 ..	178
Figura 133 – Roteiro da Mangueira exalta Walter Pinto no desfile de 1989 .....	179
Figura 134 – A comissão de frente da Mangueira inspirada nas vedetes, em 1989 .....	180
Figura 135 – O carro abre-alas com esculturas de vedetes na Mangueira, em 1989 .....	180
Figura 136 – Passistas encarnam vedetes no desfile da Mangueira, em 1989 .....	180
Figura 137 – Alegoria homenageia Walter Pinto no desfile da Mangueira, em 1989 ....	181
Figura 138 – A evolução de Rogéria na Marquês de Sapucaí em 1992.....	181
Figura 139 – Ala representa vedetes no desfile da Portela, em 2003 .....	181
Figura 140 – Alegoria destaca vedetes no desfile da São Clemente, em 2012 .....	182
Figura 141 – A figura da vedete no cartaz do enredo da Arame de Ricardo (2017) .....	183
Figura 142 – A comissão de frente do Acadêmicos da Rocinha no desfile de 2017 .....	183
Figura 143 – Destaque feminino no desfile de escola de samba de Asakusa (Japão) ....	188
Figura 144 – Destaque no desfile de escola de samba de Notting Hill (Inglaterra) .....	189

## SUMÁRIO

	<b>“PRÓLOGO”: INTRODUÇÃO</b> .....	14
1	<b>“A EMPRESA DE TEATRO PINTO APRESENTA”: WALTER PINTO E O TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO</b> .....	23
1.1	<b>“Revistando o gênero”: o contexto da época</b> .....	25
1.2	<b>“Disso é que eu gosto”: o ingresso no teatro musicado e a figura multifacetada</b> .....	29
1.3	<b>“Está com tudo e não está prosa”: o aparato técnico-visual e a presença de elementos estrangeiros nas peças</b> .....	42
1.4	<b>“Canta Brasil”: o papel da música nos espetáculos</b> .....	60
1.4.1	<u>Características gerais</u> .....	60
1.4.2	<u>A música em cena</u> .....	66
1.4.3	<u>Caracterização de um personagem</u> .....	68
1.4.4	<u>Estabelecimento de uma atmosfera</u> .....	69
1.4.5	<u>Geração de uma ação</u> .....	71
1.5	<b>“Boa... até a última gota”: a presença feminina</b> .....	72
1.6	<b>“Trem de luxo”: cenógrafos e figurinistas revisteiros</b> .....	78
1.6.1	<u>Luiz Peixoto</u> .....	78
1.6.2	<u>Hipólito Collomb</u> .....	79
1.6.3	<u>Jayme Silva</u> .....	80
1.6.4	<u>Angelo Lazary</u> .....	80
1.6.5	<u>Oscar Lopes</u> .....	81
1.6.6	<u>Raul de Castro</u> .....	82
1.6.7	<u>Aelson Nova Trindade</u> .....	82
1.6.8	<u>Joselito de Oliveira Mattos</u> .....	83
1.7	<b>“Não sou de briga”: período de declínio ou transformação do gênero?</b> .....	84
2	<b>“PREPARANDO A FARRA”: A REVISTA TEATRAL CARNAVALESCA E WALTER PINTO</b> .....	94
2.1	<b>Personagens marcantes</b> .....	100
2.1.1	<b>“Momo na fila”: o Rei Momo</b> .....	100
2.1.2	<b>“Os quindins de Yaiá”: a baiana</b> .....	107

2.1.3	“ <u>Zé carioca</u> ”: o malandro .....	113
2.1.4	“ <u>A cabrocha não é sopa</u> ”: a mulata .....	118
2.1.5	“ <u>O trio enamorado</u> ”: a Colombina, o Pierrot e o Arlequim .....	122
2.2	<b>Expressões do carnaval</b> .....	128
2.2.1	“ <u>Antigamente era assim</u> ”: o entrudo .....	128
2.2.2	“ <u>Bum...bum...bum!</u> ”: o Zé Pereira .....	131
2.2.3	“ <u>Expresso da fartura</u> ”: as sociedades carnavalescas .....	133
2.2.4	“ <u>Esperando o rancho</u> ”: os ranchos carnavalescos .....	137
2.2.5	“ <u>Eu quero sassaricá</u> ”: os grupos de foliões .....	140
2.2.6	“ <u>C’est Paris</u> ”: o curso .....	141
2.2.7	“ <u>Carnaval da vitória</u> ”: as escolas de samba .....	143
2.3	“ <b>Esquete</b> ”: quadro de comédia .....	148
3	<b>“TEM BUBUBU NO BOBOBÓ”: A INFLUÊNCIA DE WALTER PINTO NAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO</b> .....	151
	<b>“APOTEOSE”: CONCLUSÃO</b> .....	185
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	191
	<b>ANEXO A</b> – Ficha técnica das revistas carnavalescas de Walter Pinto .....	206
	<b>ANEXO B</b> – Breve resumo dos quadros principais das revistas carnavalescas de Walter Pinto .....	212

## “PRÓLOGO”<sup>1</sup>: INTRODUÇÃO

Definido como um gênero de “espetáculo ligeiro que mistura prosa e verso, música e dança e faz, através de vários quadros, uma resenha dos acontecimentos, passando *em revista* os fatos da atualidade, utilizando caricaturas engraçadas” (VENEZIANO, 2006, p. 34), o teatro de revista tem sido uma temática discutida em minhas aulas como professor de educação musical no Colégio Pedro II, ao mostrá-lo para o corpo discente em uma perspectiva histórica. Nessa abordagem, está incluída a apreciação da revista carnavalesca,<sup>2</sup> subgênero do teatro de revista brasileiro e carioca, que ocorria geralmente no período pré-folia e apresentava um repertório repleto de marchinhas e sambas; a caracterização cênica de blocos na apoteose<sup>3</sup> e a figura tipificada do Rei Momo como fio condutor da ação da peça (VENEZIANO, 1996). Os espetáculos – em especial os carnavalescos – de Walter Pinto, um dos principais representantes do gênero no país, despertaram muita curiosidade nos alunos por suas características peculiares, o que me trouxe um interesse especial em analisá-los de forma mais aprofundada, transformando-se no objeto desta pesquisa.

Este trabalho visa minimizar a lacuna que existe, principalmente para as gerações atuais, sobre fatos que contribuíram intensamente para a formação do pensamento e da identidade popular, essencialmente do Rio de Janeiro, ligados a formas desenvolvidas sob o signo do carnaval, como o teatro de revista carnavalesco. Para Moraes (1987, p. 214), “outra faceta a ser mais profundamente estudada na história do carnaval carioca é sua ligação com o teatro. Sempre andaram muito unidos, um e outro”. Portanto, compreender as peças carnavalescas de Walter Pinto na fase focalizada é também entender a festa do carnaval do Rio de Janeiro no mesmo período.

Assim, a revisitação e o resgate de uma temática pertencente à cultura brasileira; a reflexão sobre a intervenção revolucionária de Walter Pinto no subgênero em um determinado período histórico (os anos 40) e a análise da visualização e interpretação desses processos

---

<sup>1</sup> Como ressalta Veneziano (2006, p. 152), “toda revista tem de começar com um prólogo. Nas revistas de ano a função do prólogo era a de desencadear a história e a ação se passava num lugar fora da cidade a ser revista. Depois, o prólogo passou a ter outra função: a de apresentar ao público toda a companhia. Era um quadro musical que seguia uma ordem hierárquica apresentando, por último, a grande estrela da companhia”.

<sup>2</sup> O termo corresponde ao teatro de revista carnavalesco.

<sup>3</sup> Veneziano explica que “apoteose é o grande quadro final, cujo objetivo é provocar aplausos e entusiasmos. É sempre musicado e toda a companhia vem cantando diretamente para a plateia. Geralmente a apoteose é ufanista e patriótica. É muito comum serem homenageadas grandes figuras históricas ou celebrarem-se acontecimentos importantes. Cada um dos atos da revista deve terminar em apoteose (*grand finale*)” (Ibid., p. 154).

constituem uma contribuição relevante para a formação cultural dos estudantes e dos admiradores da revista teatral brasileira e do carnaval.

A pesquisa justifica-se ainda sob outro aspecto, pois, atualmente, a revista carnavalesca é um tema insuficientemente investigado, devido, em parte, à escassez de literatura a ela relacionada, principalmente em referência à época aqui abordada (década de 1940). O baixo interesse sobre este assunto no período focalizado – quase sempre ausente dos estudos e dos debates acadêmicos – repercute nas poucas informações disponíveis.

Boa parte dos trabalhos sobre o teatro de revista brasileiro (SÜSSEKIND, 1986; RUIZ, 1988; ANTUNES, 1996; VENEZIANO, 1996; CHIARADIA, 1997; MENCARELLI, 1999; ROCHA JÚNIOR, 2002; GOMES, 2003; BARROS, 2005) se refere a fases anteriores e privilegia, sobretudo, a era Arthur Azevedo (anos 1880 ao início do século XX) e as décadas de 20 e 30.

Outras obras têm revisado a trajetória centenária do gênero no país (NUNES, 1956; ANTUNES, 2002; VENEZIANO, 2013) ou ressaltado algum enfoque particular do mesmo (TINHORÃO, 1972; BARROS, 2001; BRANDÃO, 2004; VENEZIANO, 2006, 2010; OLIVEIRA, 2013), não deixando de discorrer sobre a fase Walter Pinto, mas sem se aprofundar, contudo, em elementos que permitam sua maior compreensão.

Em contrapartida, podemos encontrar uma abordagem mais extensa em relação ao produtor na obra de Chiaradia (2011), no artigo de Collaço (2012), na entrevista concedida por ele à Funarte (1977) e na apresentação escrita que fez de sua companhia em duas ocasiões (1951 e 1953), embora esses textos não discorram especificamente sobre a revista<sup>4</sup> do tipo carnavalesco.

A revista teatral carnavalesca, incluindo o período Walter Pinto, é analisada por Collaço e Luz (2009), que apresentam as características deste subgênero; por Ribeiro e Collaço (2008), ao analisarem a estrutura de uma das peças do empresário – “Você já foi à Bahia” (1941) – e por Collaço, Machado e Coronato (2008), centradas na revisitação dos personagens desta.

No entanto, Paiva (1991) é o autor que traz mais informações gerais acerca dos espetáculos de carnaval de Walter Pinto nos anos 40 – como data de estreia, elenco atuante, aspectos históricos –, além de tratar do repertório musical, dos personagens e das manifestações referentes à folia presentes nos mesmos, porém não se aprofunda no assunto.

---

<sup>4</sup> O termo corresponde ao teatro de revista.

Este estudo visa, dessa forma, focalizar as revistas carnavalescas montadas pela companhia do empresário, produtor e diretor Walter Pinto na década de 1940, a partir das quais diversas inquietações se desdobraram. Entre elas, destacamos as seguintes questões: (1) Como se caracterizavam visualmente os espetáculos do produtor? (2) Que personagens integravam sua cena “revisteira” carnavalesca? (3) De que modo o gênero e suas várias formas de expressão dialogavam com a sociedade e em especial com o imaginário carnavalesco nas produções de Walter Pinto? (4) É possível afirmar que as escolas de samba do Rio de Janeiro se espelharam na estética das *féeries* do empresário?

Segundo vários autores da área teatral (NUNES, 1956; PAIVA, 1991; VENEZIANO, 1996, 2006, 2010, 2013; BARROS, 2001; ANTUNES, 2002; BRANDÃO, 2005; CHIARADIA, 2011; COLLAÇO, 2012), o teatro de revista de Walter Pinto caracterizava-se pelos seguintes aspectos: profissionalização crescente em vários setores de produção; valorização das vedetes; maior ênfase na visualidade; concepção cênica de alto requinte; escadarias imponentes; cascatas de tipos diversos; grandes bailados; efeitos inovadores de maquinaria e iluminação; cenários de gigantescas proporções; indumentárias luxuosíssimas; associação máxima entre teatro de revista e *féerie*;<sup>5</sup> incorporação de elementos cênicos tomados à linguagem cinematográfica e valorização dos quadros de fantasia nos quais predominavam o luxo, os figurinos, a cenografia, a coreografia, o desfile de lindas mulheres e o sexo.<sup>6</sup>

Consideramos, aqui, que o conceito de “alegórico” como assombro do efeito do maravilhamento (CAVALCANTI, 2011) poderá contribuir para a compreensão dos diferentes níveis de textos visuais que se processam nos espetáculos de Walter Pinto, bem como de suas relações com o carnaval, ao abranger imagens, ideias e representações por eles geradas. O forte impacto dos cenários, figurinos, adereços, maquinários, luzes e danças de suas revistas produzia uma sensação de maravilhamento, termo abordado pela autora como “o poder do objeto apresentado de deter o observador em seu caminho, de transmitir um surpreendente sentido de unicidade, de evocar uma atenção exaltada” (CAVALCANTI, 2011, p. 182).<sup>7</sup> Ou seja, essa noção emocional de admiração ou deslumbramento, segundo a autora, se dá através

<sup>5</sup> Como define Veneziano (1996, p. 27), *féerie* (nos anos 40) são “espetáculos derivados das revistas que se encaminharam para o modelo francês dos musicais, marcados pela influência do *Folies Bergère*, com grande luxo, grandes efeitos de luz e cenografia, também popularizados pelo cinema”.

<sup>6</sup> Rebello (1984, vol. I, p. 34) destaca o sexo como “lugar por excelência em que o imaginário da revista se manifesta e projeta” e prossegue afirmando que “o erotismo que a revista propõe socorre-se por igual de elementos visuais, musicais e textuais: os figurinos que entre plumas, lantejoulas e sedas deixam entrever pernas e seios; o ritmo sensual ou trepidante das danças; as alusões carregadas de duplo sentido”.

<sup>7</sup> A noção de maravilhamento é utilizada por Maria Laura Cavalcanti (2011) no sentido indicado por Greenblat (1991, p. 42, tradução livre).

da experiência vivida e significada pelo espectador que potencializa o prazer advindo do acerto e da obtenção deste efeito almejado a partir da profusão de efeitos visuais.

Faziam parte deste novo modelo de encenação do teatro musicado do empresário elementos de épocas e culturas diversas, não somente de manifestações tipicamente nacionais, mas também de produções realizadas nos grandes centros internacionais, apresentando-se, desse modo, como um espaço de diálogo e tensão entre diferentes escalas de expressões da cultura (HALL, 2003; FERREIRA, 2005; MOSQUERA, 2011; STOREY, 2015; KIFFER, FERREIRA, 2015).

A fim de ressaltar esses traços cosmopolitas de suas peças, a noção de mediação cultural, como aquela exercida pelos carnavalescos nas escolas de samba (CAVALCANTI, 2008), será útil a este trabalho, na medida em que Walter Pinto assumiu funções diversas e transitou entre espaços culturais distintos para idealizá-las e realizá-las. Neste sentido, as diferentes atuações de Walter Pinto dentro da dimensão estética de seu papel de mediação cultural ampla – articulando, em seus espetáculos, concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em meios culturais diversos – se aproximam das funções diversas desempenhadas pelos carnavalescos<sup>8</sup> nas agremiações (CAVALCANTI, 2008).

Dentro desta perspectiva, situaremos as revistas carnavalescas em articulação com a pluralidade cultural do período focalizado, ao dedicar um olhar atento às diversidades, buscando aproximação em relação à visão antropológica de cultura, usada em um sentido dinâmico e cada vez mais amplo. De acordo com Burke (2008, p. 38-39),

a ideia de cultura implica a ideia de tradição, de certos tipos de conhecimentos e habilidades legados por uma geração para a seguinte. Como múltiplas tradições podem coexistir facilmente na mesma sociedade – laica e religiosa, masculina e feminina, da pena e da espada, e assim por diante – trabalhar com a ideia de tradição libera os historiadores culturais da suposição de unidade ou homogeneidade de uma “era”.

O autor desta tese, assim, considera cultura no plural, destacando a cultura popular, ou seja, práticas e textos resultantes “de uma disputa de significados estabelecida a partir das trocas cotidianas, ou ‘populares’, em que a cultura de massa exerce papel preponderante na

---

<sup>8</sup> A figura do carnavalesco é entendida, neste trabalho, como “aquele que, além de conceber, realiza um enredo, tornando-se uma espécie de ‘diretor-geral’ de um espetáculo, ou de ‘maestro’ de uma ‘orquestra’ ao coordenar a preparação das várias partes de uma escola para o desfile” (CAVALCANTI, 2008, p. 72). Guimarães (Apud CAVALCANTI, 2008, p. 93) desdobra as funções desempenhadas pelo carnavalesco em quinze. São elas: autor do enredo, escritor e pesquisador, roteirista, cenógrafo, figurinista, aderecista, projetista, produtor de espetáculo, pesquisador de mercado, coordenador, diretor de espetáculo, contrarregra, relações públicas, artista plástico e arquiteto.

difusão de temas e questões afeitos à ‘alta’ e ‘baixa’ culturas” (FERREIRA, 2012, p. 25). Por esse ângulo, o teatro de revista brasileiro é um gênero teatral de cunho popular, comentarista crítico e satírico de acontecimentos ocorridos no dia a dia da própria sociedade na qual está inserido.

A obra de Walter Pinto será discutida neste trabalho a partir dessa lógica da cultura popular, que se estabelece no diálogo entre grupos dominantes e subordinados em um processo marcado não só pela “resistência”, mas também pela “incorporação” (STOREY, 2015). Sobre o tema, o autor afirma que “a teoria da hegemonia permite-nos pensar a cultura popular como uma mistura ‘negociada’ do que ‘vem de cima’ com o que ‘vem de baixo’, do ‘comercial’ e do ‘autêntico’; um equilíbrio mutável de forças entre resistência e incorporação” (STOREY, 2015, p. 172).

Sob este prisma, as revistas de carnaval de Walter Pinto não são constituídas apenas por imposição de elementos ligados aos festejos de Momo, mas pela negociação entre esses elementos e tantos outros presentes em várias escalas de influência (como por exemplo os espetáculos do *Moulin Rouge*, o cinema hollywoodiano, os shows dos cassinos cariocas, as obras de Florenz Ziegfeld e Busby Berkeley, os musicais da *Broadway*), criando um novo idioma, uma nova identidade, uma nova expressão plástica dentro desta modalidade revisteira, resultante desta interação com a contemporaneidade.

As considerações de Storey têm correspondência com a visão de cultura popular de Hall (2003), que ressalta as relações que a colocam “em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural” (HALL, 2003, p. 257). Esta concepção será tratada nesta pesquisa integrada à ideia de tradição, ressaltando nesta última seus aspectos de dinamismo e permanente transformação. O estudo desenvolvido pelo autor descreve que

a tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos. Esses arranjos em uma cultura nacional-popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável. Os elementos da "tradição" não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagonicas se encontram ou se cruzam. Elas procuram destacar uma forma cultural de sua inserção em uma tradição, conferindo-lhe uma nova ressonância ou valência cultural. As tradições não se fixam para sempre: certamente não em termos de uma posição universal em relação a uma única classe (HALL, 2003, p. 259-260).

Nessa mesma linha de abordagem, as categorias “popular” e “erudito”, “nacional” e “estrangeiro”, “tradicional” e “moderno” serão consideradas, no que se refere às revistas de Walter Pinto, como instâncias dialógicas, gerando sínteses peculiares. Sobre o assunto, Mosquera (2011, p. 158) relata que “[...] não há cultura que não seja híbrida”,<sup>9</sup> pois todas as culturas estão inter-relacionadas e são heterogêneas. O autor acrescenta:

todas as culturas são híbridas [...]. Todas se “roubam” umas as outras, seja desde o poder, a subordinação ou a resistência, dentro de uma dinâmica natural de renovação e resposta a sua situação e contexto. A apropriação cultural não é um fenômeno passivo. Os receptores remodelam os elementos que apreendem de acordo com seus próprios padrões culturais<sup>10</sup> (MOSQUERA, 2011, p. 155).

Mosquera (2011), tal como este texto, não estabelece fronteiras ou hierarquias entre essas concepções, valorizando, ao contrário, as mesclas entre elas.

A partir dessas considerações, a revista carnavalesca e o carnaval serão entendidos neste trabalho como construções sociais detentoras de significações diversas (FERREIRA, 2004), pois o gênero revisteiro pode ser considerado um dos muitos atores envolvidos na elaboração de um significado para a grande festa nacional, ao compreendê-lo como espaço de articulação de várias representações (visuais, coreográficas, musicais, literárias, políticas). Conforme afirma o autor:

Aquilo que se conhece atualmente como “Carnaval brasileiro” é na verdade o produto de diversos discursos que, ao longo dos últimos 150 anos, vem sendo lentamente elaborado através de variadas disputas de poder. Elite, povo, governo, folcloristas, jornais, rádios, gravadoras, capitais, periferias, Rio de Janeiro, Salvador, escolas de samba, trios elétricos, Recife, São Paulo e frevos são alguns dos muitos atores envolvidos na construção de um significado para a grande festa nacional (FERREIRA, 2004, p. 11).

Trabalharemos, dessa forma, com a ideia de que o teatro revista de Walter Pinto é uma linguagem portadora de múltiplos significados, apreendida a partir da ênfase em aspectos que simultaneamente expressam e estruturam a sociedade. Assim, podem ser caracterizados alguns significados subjacentes, a serem analisados na pesquisa e interpretados como atuais, residuais e latentes, estando presentes, em diferentes densidades, no fenômeno dramático-musical analisado (FREIRE, 1994). Essas categorias contribuirão para interpretar os

<sup>9</sup> “[...] no hay cultura que no sea híbrida” (MOSQUERA, 2011, p. 158).

<sup>10</sup> “todas las culturas son híbridas [...]. Todas se “roban” unas a otras, sea desde el poder, la subordinación o la resistencia, dentro de una dinámica natural de renovación y respuesta a su situación y contexto. La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores remodelan los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales” (Ibid., p. 155).

espetáculos musicados, associando-os: 1) à atualidade em que se dão na sociedade brasileira (ex: Walter Pinto apresenta, a partir dos anos 1940, uma comunicação visual de dramaturgia jamais vista até então no gênero); 2) a referências de épocas passadas ou de outras culturas, presentes em suas obras (ex: o produtor mantém, mesmo em outros moldes, traços tradicionais do gênero: a sátira política, a crítica social e outros; e 3) às latências de manifestações futuras que eles já contêm (ex: o fausto das roupagens das vedetes e o espírito da espetacularização das *féeries* de Walter Pinto serão elementos assimilados pelas escolas de samba cariocas em seus desfiles desde os anos 50 até os dias atuais).

Essa concepção de sobreposição de significados abordados pela autora e adaptados ao nosso trabalho remete aos conceitos de cultura já apresentados, ressaltando seus aspectos de dinamismo e multiplicidade.

Esses conceitos, portanto, serão aplicáveis à nossa abordagem do gênero teatral, ao considerá-lo palco de representação de relações sociais, expressando e gerando sínteses e contradições, contribuindo para a construção da sociedade e da cultura.

O presente trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro deles, intitulado “Walter Pinto e o teatro de revista brasileiro”, fizemos, inicialmente, uma breve revisão sobre a origem do teatro de revista, bem como sobre seu surgimento e desenvolvimento no país. Em seguida, procuramos mostrar os primeiros passos de Walter Pinto no gênero, além de sua atuação multifacetada na produção de espetáculos pautados pela suntuosidade e monumentalidade. Investigamos, no decorrer do capítulo, o papel da música (mormente a carnavalesca) nas peças, ressaltando, adiante, a importância da beleza e da atuação feminina para o êxito das mesmas. Para finalizá-lo, abordamos a trajetória de cenógrafos e figurinistas revisteiros participantes do carnaval carioca no período Walter Pinto, lançando sobre este um novo olhar, não como uma fase decadente do teatro de revista brasileiro, conforme querem vários pesquisadores, entre os quais Nunes (1956); Tinhorão (1972); Paiva (1991); Veneziano (1996); Antunes (1996, 2002); Brandão (2005); Collaço e Luz (2009), mas como uma época de profundas transformações no gênero.

No segundo capítulo, “A revista teatral carnavalesca e Walter Pinto”, tratamos do surgimento e dos passos iniciais da revista de carnaval no país e, na sequência, apontamos seus traços principais, caracterizando cenicamente os personagens e as expressões da folia carioca presentes na ribalta do produtor. No seu fechamento, apresentamos alguns quadros de comédia utilizados na estrutura dramática da revista do tipo carnavalesca.

No último capítulo, “A influência de Walter Pinto nas escolas de samba do Rio de Janeiro”, trabalhamos com a hipótese de que as agremiações cariocas se espelharam no

padrão visual suntuoso e grandioso dos espetáculos do produtor revisteiro, valorizando, cada vez mais, em seus desfiles, o discurso das fantasias e o caráter do show de grande porte.

Cabe ressaltar que a *performance* não será objeto de estudo deste trabalho.

Portanto, a partir de um estudo da obra de Walter Pinto, levantamos elementos e argumentos sobre suas montagens carnavalescas. Dentro dessa perspectiva, apresentamos os procedimentos metodológicos adotados neste trabalho:

1 – Revisão de literatura sobre aspectos relativos ao teatro de revista brasileiro (incluindo a modalidade carnavalesca) de Walter Pinto e a outros aspectos artísticos, culturais e políticos relativos ao período de sua gestão.

2 – Consulta ao arquivo Walter Pinto – CEDOC/FUNARTE (Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes do Rio de Janeiro), onde se encontra o principal acervo do produtor, composto de textos originais, fotografias e imagens relativas aos artistas e às peças, programas dos espetáculos, materiais de divulgação, croquis de figurinos, partituras das produções e documentos administrativos (da Empresa Pinto Ltda.) e pessoais (dele e de sua família).

2.1. Análise textual – Através da leitura e avaliação dos textos e programas de suas revistas carnavalescas, percebemos a estrutura das peças; a ocorrência recorrente de determinados personagens; a relação do gênero com o imaginário carnavalesco e o modo como eram feitos os comentários e/ou críticas à atualidade.

2.2. Análise iconográfica – A partir da análise de fotografias e imagens diversas dos espetáculos, compreendemos como eles se caracterizavam visualmente, sua estrutura cênica, inclusive das revistas de carnaval, inspiradas em diferentes elementos, personagens e manifestações referentes à folia.

3 – Consulta, leitura e análise de periódicos (Fundação Biblioteca Nacional), com destaque para o Jornal do Brasil, A Manhã, A Noite, O Cruzeiro, Revista da Semana, Correio da Manhã, Diário da Noite, Gazeta de Notícias e outros, através dos quais obtivemos informações sobre as montagens de Walter Pinto. Esses periódicos encontram-se disponibilizados e digitalizados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, e sua consulta nos propiciou a leitura e análise de críticas, fotos, imagens e materiais de publicidade de diferentes peças, contribuindo para verificarmos os seguintes aspectos: 1) a feita da propaganda das revistas do empresário; 2) a relação dessas com elementos/personagens/expressões do carnaval carioca; 3) o aparato técnico e plástico das produções; 4) seu elenco atuante e 5) sua repercussão junto ao público e à imprensa.

4 – A SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) foi outra instituição consultada, pois contém em seus arquivos textos de espetáculos, boletins mensais e revistas de teatro que abordam a produção do empresário.

5 – Revisitação de questionários – Foi elaborado, no início dos anos 2000, um questionário sobre a temática, aplicado a artistas participantes do teatro de revista brasileiro, entre os quais Virgínia Lane, Íris Bruzzi, Bibi Ferreira, Renata Fronzi, Dercy Gonçalves, Anilza Leoni, Daisy Paiva, Carvalhinho, Candeias Jota Júnior. Revisitamos, no trabalho, este questionário, destacando, nele, elementos que se coadunam com aspectos relacionados às produções de Walter Pinto.

6 – Interpretação dos dados – Realizada à luz do referencial teórico adotado, tomando dos autores citados conceitos básicos, tais como cultura, cultura popular, significados (atuais, residuais e latentes), mediação cultural e “alegórico” como assombro de maravilhamento. Tais conceitos permitiram-nos interpretar os dados coletados, visualizando-os, dinamicamente, segundo suas diferentes percepções, e situando-os, dessa forma, na trama artística e cultural em que se inseriram, o que possibilitou uma compreensão sobre a revista do produtor como meio plural e dinâmico, como palco onde se expressam significações sociais e culturais.

7 – Elaboração de catálogo – Como produto adicional desta pesquisa foi organizado um catálogo cronológico, anexado a este trabalho, relacionando todas as revistas carnavalescas montadas por Walter Pinto na década de 40, com suas respectivas fichas técnicas, contendo título e estrutura da peça, autores, datas e locais de estreia, elenco, compositores/músicas principais e uma breve descrição de cada espetáculo.

8 – Resumo dos quadros principais de seus espetáculos carnavalescos, anexado também a este trabalho.

9 – Redação da tese.

## 1 “A EMPRESA DE TEATRO PINTO APRESENTA”: WALTER PINTO E O TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO

Iremos iniciar este capítulo contextualizando o período de atuação de Walter Pinto no teatro de revista brasileiro. Em seguida, mostraremos como se deu seu ingresso no gênero, além de destacar suas múltiplas facetas na montagem de peças grandiosas e suntuosas, nas quais se tornaram essenciais o suporte musical, a presença feminina e a criação de cenários e figurinos. No fim do capítulo, buscaremos uma nova interpretação para o gênero nos anos 40 e 50, não como um espetáculo decadente ou descaracterizado, mas como uma produção reformulada esteticamente diante das diferentes influências.

Entretanto, antes dessa abordagem, lançaremos um rápido olhar sobre a origem do teatro de revista, bem como sobre seu aparecimento e desenvolvimento no país.

Diversos autores, dentre os quais destacamos Ruiz (1988) e Antunes (1996), consideram que ao longo da história da arte ocidental determinadas manifestações foram importantes para o processo de formação do teatro de revista, como as comédias de Aristófanes, os mimos, as atelanas,<sup>11</sup> os cafés-concerto<sup>12</sup> e a *commedia dell'arte*.

Contudo, o formato do gênero revista consolidou-se somente no século XVIII, quando atores da *commedia dell'arte* apresentaram, pela primeira vez, em Paris, um novo tipo de espetáculo que misturava opereta, comédia e *vaudeville*<sup>13</sup> (RUIZ, 1988; VENEZIANO, 2013).

Aproximadamente em meados do século XIX, o teatro de revista seguiu da França para outros países, entre os quais o Brasil. A abertura de uma casa de espetáculo no Rio de Janeiro, onde artistas franceses radicados na cidade apresentavam operetas – o *Alcazar Lyrique* –, em 1859, foi um importante marco que abriu caminho para a implantação do

<sup>11</sup> “Pequenas farsas de caráter bufão que extraem seu nome de sua cidade de origem – Atela, na Campânia. [...] As atelanas apresentam personagens estereotipadas e grotescas. [...] Foram retomadas pelos comediantes romanos (que interpretavam mascarados) ou representadas como complemento das tragédias e são consideradas um dos ancestrais da *commedia dell'arte*” (PAVIS, 1999, p. 28).

<sup>12</sup> Surgido na França na segunda metade do século XIX, o café-concerto era um lugar de entretenimento popular onde cantores e comicos se apresentavam para um pequeno público. No Brasil, no fim do século XIX, os estabelecimentos de café-concerto já sediavam operetas e outros tipos de divertimentos. Os ingleses batizaram-no *music hall* (VENEZIANO, 1996).

<sup>13</sup> “O sentido francês do termo, *vaudeville*, aplica-se às peças de intriga complicada, baseadas em coincidências de caráter extraordinário. [...] A verdadeira natureza do *vaudeville* francês do século XVIII [...] consiste na comicidade das situações, no encadeamento dos acontecimentos, de uma forma que se assemelha a uma reprodução mecânica da vida. No *vaudeville*, é comum encontrarmos o protagonista marchando ao sabor de acontecimentos imprevisíveis, dos quais tenta escapar, embora encontre sempre, pelo caminho, novas ciladas” (Ibid., p. 23-24).

gênero no país, pois aquela que é considerada a primeira revista brasileira, “As surpresas do senhor José da Piedade”, seria apresentada no mesmo ano.

Com a entrada súbita do teatro musicado no país, representado pelo teatro de revista, *vaudeville*, opereta e outras modalidades de espetáculos parisienses, a produção cênica nacional passou a se dividir em teatro ligeiro, destinado sobretudo ao entretenimento, e teatro “sério”. O teatro de revista brasileiro (gênero pertencente ao teatro ligeiro) surge em contraponto ao teatro realista (gênero considerado teatro “sério”), apresentando novos aspectos dos quais destacamos: (1) as figuras do *compère* (um ator cômico popular) e da *commère* (uma atriz elegante e de bela aparência), personagens de origem francesa que serviam de fios condutores da ação; (2) a organização do espetáculo numa sucessão de quadros independentes e (3) a ligação estreita entre música e texto.

Em resposta ao realismo, era de se esperar, na verdade, o aparecimento do teatro naturalista no Brasil, como ocorrido em outros países, porém essa sequência foi interrompida pela forte repercussão do teatro ligeiro, o que gerou uma “crise do nosso teatro”, pois o público brasileiro passou a se interessar somente pelo teatro do “puro entretenimento” (CHIARADIA, 2011). De acordo com Prado (1955, p. 263), “após trinta anos de dramalhão e dez anos de peças de tese, o povo queria descansar, rir, ver mulheres bonitas, ouvir canções maliciosas e ditos picantes”.

Em sua trajetória centenária no país, o teatro de revista brasileiro pode ser dividido em três grandes períodos: (1) a fase Arthur Azevedo (dos anos 1880 à primeira década do século XX), caracterizada pela força do texto e a prevalência de atores, haja vista que a criação visual ainda não era muito sofisticada; (2) a fase dos anos 20 e 30, quando o gênero entrou na rota da *féerie* – através da influência dos filmes musicados de Hollywood e da vinda ao país de duas companhias estrangeiras de revistas: a francesa *Bataclan*<sup>14</sup> e a espanhola *Velasco* –, porém mantendo ainda a ênfase textual sobre outros elementos do espetáculo e (3) a fase Walter Pinto (anos 40 e 50), época de associação máxima entre revista e *féerie*, com maior profissionalismo e luxo, crescente modernização de produção e monumentais apoteoses.

Na gestão Walter Pinto, o teatro de revista brasileiro sofria críticas no país, por representar uma cultura “inferior”, um espaço “menor”, um teatro “comercial” e “digestivo”, ou seja, desprovido de “arte”, que não elevava o espírito de seu público (CHIARADIA, 2011). Para a autora,

---

<sup>14</sup> A companhia *Bataclan* veio pela primeira vez ao Brasil em 1922. No ano seguinte, retornaria ao país trazendo a célebre vedete de Paris, Mistinguett, encabeçando seu elenco.

a proposta que já se delineava na década de 1940 e que se firmaria na década seguinte era, segundo [Décio de Almeida] Prado, a do “teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular”, e do campo da arte o teatro de revista certamente estaria excluído (CHIARADIA, 2011, p. 24).

Embora esse comentário revele uma posição preconceituosa do autor, as categorias “alta cultura” e “cultura popular” serão tratadas neste trabalho (como já vimos na introdução) não como manifestações consideradas hierarquicamente ou mesmo como práticas estanques, mas como instâncias inseparáveis, valorizando as mesclas culturais e sociais entre elas. Segundo Burke (2008), o conceito de cultura tem sido abordado, nos últimos 30 anos, pelos historiadores, não mais apenas centrado na “alta cultura”, mas passando a incluir também a cultura cotidiana, ou seja, costumes, valores e modo de vida.

Busca-se, assim, neste trabalho, apoiando-se paralelamente na perspectiva de Felski (2005), ampliar as possibilidades da noção de cultura, pois “os estudos culturais não têm procurado destruir a estética, mas ampliar a definição de arte ao considerar seriamente a cultura popular” (FELSKI, 2005, p. 32), diluindo as fronteiras existentes entre arte erudita, popular e massiva.

É com essa visão de cultura que pretendemos abordar nosso objeto de estudo, ampliando a definição de arte ao considerar a cultura popular como diálogo entre uma pluralidade de vozes (FELSKI, 2005; BURKE, 2008).

### 1.1 “Revistando o gênero”: o contexto da época

O produtor e empresário Walter Pinto estreia no teatro de revista brasileiro em 1940, dois anos antes da entrada do país na segunda grande guerra, temática recorrente em suas peças realizadas até meados da década de 40, como observa-se nos títulos alusivos ao conflito mundial de várias delas, tais como “Rumo a Berlim” (1942), “Fora do eixo” (1942), “Rei Momo na guerra” (1943), “As armas” (1943) e “Canta Brasil” (1945).

Nesta última, havia a reconstituição, em todos os seus detalhes, da vitória dos soldados brasileiros sobre os alemães na guerra, além do deboche político ao programa “Meia Hora do Brasil” – instituído pelo Estado Novo –, uma sátira aos políticos da época: Marcondes Filho, Apolônio Sales, José Américo, Luís Carlos Prestes, Eduardo Gomes, Eurico Gaspar Dutra e Flores da Cunha.

O país vivia, neste período, sob a ditadura do regime do Estado Novo, liderada pelo presidente Getúlio Vargas, que adorava e permitia, no teatro musicado, a crítica política,

dentro dos limites toleráveis para o regime, por meio de sátiras e caricaturas que o figuravam de maneira simpática para o público (VENEZIANO, 2013).

A crítica no teatro de revista brasileiro podia ser temida pelo governo no Estado Novo, mas, paradoxalmente, conduziu Getúlio à popularidade, sendo o governante mais focalizado nos palcos da Praça Tiradentes.

Em 1945, Vargas foi destituído do cargo por ministros militares e, no seguinte, o presidente recém-eleito, general Eurico Gaspar Dutra, assumiu o poder e proibiu os jogos de azar no país, o que fez muitos artistas dos shows dos cassinos cariocas migrarem para o teatro de revista brasileiro.

A partir daí, passaram a predominar e a coexistir, na segunda metade dos anos 40, o espetáculo de grande porte, típico de Walter Pinto; os shows nas boates Casablanca e *Night and Day* – dirigidos por Carlos Machado,<sup>15</sup> inspirados nos espetáculos luxuosos dos cassinos cariocas, apresentando números de dança, música e variedades (mágicas, malabarismo e ventriloquia) – e as revistas de bolso,<sup>16</sup> exibidas em pequenos teatros da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro (ANTUNES, 2002).

Todos esses espetáculos giravam em torno de duas referências: a mais antiga, relacionada à tradição francesa, à sensualidade, ao nu feminino, destacando a figura da vedete e a mais recente, ligada aos Estados Unidos, via *jazz* e musicais cinematográficos.

Cabe ressaltar que no período pós-guerra houve uma penetração mais intensificada da cultura norte-americana no Brasil, por meio de um novo estilo de vida difundido, sobretudo, pelos filmes estadunidenses.

Havia, à época, uma forte concorrência do teatro de revista de Walter Pinto com o cinema hollywoodiano, vivenciando seu “período de ouro”; com o rádio, que passava por uma fase de grande expansão no país, contando com uma programação bem eclética, da qual faziam parte as radionovelas; com os shows dos cassinos cariocas (até 1946), montados nos

---

<sup>15</sup> Segundo a revista O Cruzeiro (19.01.1957, p. 63-68), Carlos Machado iniciou sua carreira em Paris no início dos anos 30. “Foi assistente de Henri Varna, no *Casino* de Paris (1935-36), onde trabalhou, ao lado de Maurice Chevalier, na revista ‘*Parade du Monde*’. Tomou parte nos espetáculos musicados, de G. Cochran, no ‘*Paladium*’ de Londres, e em 1937 seguiu para New York com o ‘*Clifford’s Fisher Show*’. [...] Voltando a Paris, foi, de 1938 a 39, diretor dos espetáculos montados pela famosa Mistinguett, no *Moulin Rouge* e *Casino* de Paris. [...] Vindo para o Brasil, organizou aquela orquestra que animou as inesquecíveis noites do Cassino da Urca. [...] Com o fechamento dos cassinos, Carlos Machado não se deixou abater, criando uma nova modalidade de diversão noturna para o Rio de Janeiro: o *Night Club* e o saudoso Monte Carlo. Sob sua direção surgiram a boate da Praia Vermelha (depois chamada ‘Casablanca’), O *Night & Day* e o saudoso Monte Carlo. Hoje é proprietário de uma cadeia de boates, inclusive da mais que sofisticada *Sacha’s*”.

<sup>16</sup> As revistas de bolso, ao contrário das superproduções do Teatro Recreio, exibiam espetáculos com orçamento moderados, e, com o tempo, iriam adquirir um despojamento cada vez maior. Suas apresentações eram rápidas e bastante musicais, ricas em referências bem-humoradas aos fatos do cotidiano (ANTUNES, 2002).

moldes internacionais e, a partir da década de 50, com a televisão, que passou a absorver o papel social do gênero musicado.<sup>17</sup>

Walter Pinto teve que se ajustar e se readaptar a todas essas circunstâncias, inspirando-se em novas expressões artísticas vindas não somente do país, como também de outras partes do mundo.

No campo político, Getúlio retornou à presidência através de eleição direta em 1951. No mesmo ano, passou o réveillon no Teatro Recreio, assistindo à revista “Eu quero *sassaricá*”,<sup>18</sup> peça recordista de permanência em cartaz na história do teatro musicado nacional. Neste espetáculo, Virgínia Lane, conhecida como a “Vedete do Brasil” – título que recebeu das próprias mãos de Vargas –, lançou a marchinha carnavalesca “*Sassaricando*”, composição que embalou a folia daquele ano.

*Sa-sassaricando!* / Todo mundo leva a vida no arame ... / *Sa-sassaricando!* / O  
brotinho... a viúva... e a madame!... / O velho na porta da Colombo / Foi um  
assombro! *Sassaricando*... / Quem não tem seu *sassarico* / *Sassarica* mesmo só! /  
Porque sem *sassaricar*... / Esta vida é um nó!

Vargas permaneceu no poder até 1954 (ano de seu suicídio), período em que nota-se sua superexposição no cenário nacional. Walter Pinto não deixou de exaltar sua figura na revista “É fogo na jaca”, em 1953, por meio de uma sátira política.

Dois anos mais tarde, elege-se Juscelino Kubitschek. Entre a segunda metade da década de 50 e o início da década de 60, Kubitschek expõe um plano desenvolvimentista prometendo fazer o país avançar “50 anos em 5”. Seus projetos de modernização e desenvolvimento coincidiam com a construção de novos ideais estéticos em várias áreas da cultura, entre as quais a do gênero musicado. Neste período, o novo presidente foi responsável ainda pela construção da nova capital federal, Brasília, fato abordado em um número de cortina,<sup>19</sup> “Dona Brasília na cidade”, na revista “É de xurupito”, em 1957.

<sup>17</sup> Na fase Walter Pinto (décadas de 40 e 50), havia também as chanchadas cinematográficas da Atlântida, que absorveram vedetes, comédicos, o tipo de humor e a exuberância cenográfica do gênero musicado.

<sup>18</sup> “O Sr. Getúlio Vargas, em companhia de alguns auxiliares do seu governo, preferiu despedir-se do Ano Velho fora do palácio. Escolheu uma casa de diversões públicas, o Teatro Recreio, onde está encenada a revista ‘Eu quero *sassaricá*’. Pouco depois das 22 horas, o presidente tomou lugar na frisa principal do teatro. Assistiu à primeira parte, expandiu-se nas suas costumeiras gargalhadas e às 24 horas o espetáculo paralisou. A orquestra tocou o hino nacional. O grande público que estava presente ficou de pé. E dando expansão às suas alegrias, o Sr. Getúlio Vargas foi visto e reconhecido, sendo aclamado” (O Jornal, 03.01.1952, p. 3).

<sup>19</sup> O número de cortina era uma “apresentação simples feita na frente de uma cortina ligeira. [...] Geralmente esses números são canções, monólogos ou apresentações de duos e trios que alternam piadas com música. O objetivo do número de cortina (também chamado, simplesmente, de ‘cortina’) é distrair a plateia enquanto, atrás, se trocam os cenários” (VENEZIANO, 2006, p. 152-153).

LOCUTOR: Atenção, senhores e senhoras! Estamos esperando para dentro de alguns minutos, a chegada ao Rio de Janeiro, da senhorita Brasília [...] (Ruído de avião) – E neste momento acabam de chegar a senhorita Brasília e seu grande inventor... (Grandioso na orquestra com motivos do Guarani. Entram: Brasília, vestida de índia e J.K. de óculos e capacete de aviador. Imediatamente locutor corre para eles) Vai falar a senhorita Brasília! Atenção, senhores! Muita atenção! A senhorita Brasília vai dizer algumas palavras... (Encosta o microfone à boca de Brasília)

BRASÍLIA (Com a mão na boca imita a voz dos índios)

LOCUTOR: Muito bem. Ela disse que está maravilhada em se tornar a capital do país. E que acha desse povo que a está negociando?

BRASÍLIA (Repete a imitação do índio)

LOCUTOR: Ela disse que é o povo mais simpático que ela já viu!... E, agora, vamos entrevistar J.K... Com vocês, J.K. ao microfone! Atenção, senhora! Muita atenção! Vai falar J.K.

J.K. (Dirige-se ao microfone e mexe com os lábios. Mas o que se escuta é o ruído forte dos motores de um avião).

LOCUTOR (Atacando logo depois): Acabaram de ouvir a palavra de J.K.

PINTORA: Excelência... Eu queria pintar o retrato de V. Excelência para a posteridade...

J.K.: Pois, não! Pois, não! E o que é preciso?

PINTORA: O senhor precisa pousar...

BRASÍLIA: Chi! Isso é que é difícil... (IGLÉSIAS, PINTO, NUNES, 1957, p. 12).

Antes de se transferir para Brasília, em 1960, a capital federal era o Rio de Janeiro, onde estava o poder, o que gerava, por extensão, uma maior atenção e proximidade da imprensa. Isso fazia com que o gênero revista pudesse aparecer, no âmbito específico da cidade, com uma certa dimensão de vitrine para o Brasil. Como afirma Ruiz (1984, p. 4):

O teatro de revista encontrou no modo de ser carioca, em todos os tempos, o campo ideal para seu florescimento e a sua fixação como gênero tipicamente local. Mesmo no resto do Brasil, dificilmente se encontrava – quando a revista podia se exibir como tal – algo parecido com o que se fazia no Rio de Janeiro.

O Teatro Recreio<sup>20</sup> – símbolo do espaço de produção teatral carioca localizado na Praça Tiradentes – se apresentava como palco privilegiado para a produção do teatro de revista no país, onde se realizavam as montagens de Walter Pinto, líder do gênero nas décadas de 40 e 50, quantitativa e qualitativamente, apesar da concorrência de outras companhias

<sup>20</sup> Liliana Renata, em artigo para o Suplemento Intergráfico do jornal Correio da Manhã (15 a 21.05.1959, p. 7), escreve que o Teatro Recreio “abrigou em seu seio as mais famosas companhias do passado e do presente. Em sua área de dois mil e quinhentos metros quadrados transitaram os mais ilustres personagens do mundo social, intelectual e artístico, nesses últimos 82 anos. Atualmente, o teatro pertence à Beneficência Portuguesa e está arrendado ao empresário Walter Pinto, que explora o gênero revista musicada. [...] O antigo Recreio era apenas um pardieiro e não possuía as [quase] mil e quinhentas cadeiras numeradas que hoje compõem sua sala de espetáculos. Era uma construção bastante precária, onde funcionava uma fábrica de sabão que mais tarde abriu falência. A rua Pedro I, então chamada rua Espírito Santo, era um dos logradouros públicos de maior movimento na época. [...] No passado, o Teatro Recreio serviu de ponto e reunião aos abolicionistas que dele se serviam para discutir suas campanhas. Dezenas, talvez centenas de homens ilustres, sob aquele teto abobadado pronunciaram conferências, muitas das quais lançaram fogo ao caldeirão político da época”.

revisteiras, como as de Alda Garrido, Aracy Cortes, Dercy Gonçalves, Margarida Max, Beatriz Costa-e-Oscarito e outras.

O êxito de Walter Pinto se repetiu em outras revistas apresentadas posteriormente: “É fogo na jaca” (1953), “Eu quero é me badalar” (1954), “Botando pra jambrar!” (1956), “É de xurupito!” (1957), “Tem bububu no bobobó” (1959), “É xique xique no pixoxó” (1960) e “O diabo que a carregue... lá pra casa!” (1961).<sup>21</sup>

Embora a trajetória do teatro de revista brasileiro tenha sido bem-sucedida ao longo de um século, a literatura consultada registra várias crises no gênero que culminaram com a sua derrocada no país, em consequência de vários fatores: a forte concorrência da televisão; a instabilidade socioeconômica do país que passou a inviabilizar as montagens dispendiosas das produções; a diminuição da efervescência na Praça Tiradentes; a censura totalitária do regime militar a partir de 1964; o crescente “baixo nível” das produções e a demolição do Teatro Recreio no fim dos anos 60.

## 1.2 “Disso é que eu gosto”: o ingresso no teatro musicado e a figura multifacetada

Fruto do relacionamento de Virginia e Manoel Pinto, Walter Pinto (figura 1) nasceu no Rio de Janeiro no dia 17 de fevereiro de 1913<sup>22</sup> e faleceu na mesma cidade no dia 21 de abril de 1994, aos 81 anos. Em entrevista dada ao jornal Gazeta de Notícias (10.02.1942, p. 12), ele nos revela:

não fui uma criança travessa, não pratiquei esportes, nem sofri os decantados amores da adolescência; hoje, se falo pouco, e se trabalho mais, devo às inúmeras lições da vida que recebi e guardei. Sou, por vezes, tímido;<sup>23</sup> frequentemente, romântico; sempre, incontestável ou insatisfeito. Desde pequeno tenho paixão pelo teatro. Acompanhava meu pai em todos os movimentos dentro do [Teatro] Recreio. Aborrecia-o às vezes, mas obrigava-o a satisfazer a minha curiosidade.

<sup>21</sup> Ao longo da gestão Walter Pinto, a fim de chamar a atenção do público, foram criados muitos títulos populares, engraçados e pitorescos para suas revistas, vários dos quais inspirados em ditos populares, conforme explica Walter Pinto em entrevista (em áudio) ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), realizada no ano de 1977, disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-depoimentos/walter-pinto-relembra-os-anos-de-gloria-no-teatro-recreio/>. Acesso em: 20 ago. 2017.

<sup>22</sup> A partir da década de 40, amigos do empresário, figuras do teatro brasileiro, jornalistas diversos e personalidades de destaque comemoravam o aniversário de Walter Pinto com um jantar oferecido a ele em vários lugares, como o “*Grill-room*” do Cassino Atlântico.

<sup>23</sup> Essa timidez pode ter sido o motivo pelo qual não tenha atuado como ator em sua companhia teatral, apesar de se aventurar como tal em alguns filmes nacionais, como “Mulher de fogo”, em 1959.

Figura 1 – O produtor e empresário teatral Walter Pinto na década de 40, nos padrões dos retratos dos galãs de Hollywood deste período.<sup>24</sup>



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Seu ingresso no teatro de revista brasileiro se deu em 1940, aos 27 anos, após o falecimento do seu pai Manoel Pinto – um dos principais nomes do gênero nos anos 20 e 30 – e, em seguida, de seu irmão mais velho Álvaro Pinto (à época com 32 anos), vítima de um acidente de avião.

Sem nenhuma pretensão ou experiência teatral prévia, assumiu, com um enorme déficit,<sup>25</sup> a responsabilidade da Empresa de Teatro Pinto Ltda.,<sup>26</sup> fundada por seu pai em 1925 e, logo, montou uma companhia com seu próprio nome: a Companhia de Revistas Walter Pinto, no Teatro Recreio (figura 2), na Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro. Em entrevista concedida à Série Depoimentos do Serviço Nacional de Teatro (SNT), Walter Pinto (1977, p. 163) ressalta:

Naquele tempo eu não tinha nenhuma prática de teatro. Eu nem assistia teatro pois meu pai sempre me proibia por causa das mulheres que havia lá dentro. Depois meu irmão não permitia que eu assistisse aos ensaios gerais. Por isso quando eu decidi fazer uma peça para estrear convidei o Floriano Faissal para dirigir. O Floriano disse que só aceitava o cargo com carta branca, com poder absoluto dentro da companhia. Eu achei aquilo uma coisa meio absurda porque não admitia que um empregado pudesse mandar mais do que o patrão. Não pode, eu disse, quem tem que mandar aqui sou eu! Diante disso ele se retirou. Aí, resolvi tocar pra frente sozinho.

<sup>24</sup> A mania de tirar fotografias sempre sorrindo apoiava-se, segundo ele, em seu admirável senso de humor, para que os críticos não dissessem que seus negócios iam mal.

<sup>25</sup> Em entrevista (em áudio) ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), realizada no ano de 1977, Walter Pinto relata que este déficit chegava a 200 contos de réis. Para termos uma ideia da dimensão desta dívida herdada à época, o produtor afirma que o prédio onde morava com sua família na Avenida Vieira Souto, em Ipanema, custou o mesmo valor para ser construído. Áudio da entrevista com Walter Pinto disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-depoimentos/walter-pinto-relembra-os-anos-de-gloria-no-teatro-recreio/>. Acesso em: 20 ago. 2017.

<sup>26</sup> A Empresa de Teatro Pinto Ltda. situava-se à rua Pedro I, nº 53.

Figura 2 – A fachada do Teatro Recreio.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Nesta fase, Walter Pinto era formado em contabilidade, embora nunca tenha exercido a profissão. Desde então, passou a se dedicar exclusivamente aos espetáculos musicados. O empresário (1977, 165) comenta:

Eu dediquei minha vida ao teatro, larguei a vida social, Ipanema, tudo, pelo teatro. Eu que sou o morador mais antigo de Ipanema onde vivo há mais de 50 anos. No meu escritório<sup>27</sup> no teatro tinha um divã que mandei fazer sem um dos braços para poder acordar de manhã com os operários. Eu ficava todos os dias até 3, 4 horas da manhã com os artistas, mas o teatro naquela ocasião estava num círculo vicioso muito grande. O público não ia ao teatro porque o teatro não prestava. Então comecei a lutar; o que ganhei na primeira peça apliquei tudo na segunda [...]. Por esse tempo comecei também a fazer expurgos no teatro, a ver as condições das pessoas, a vida social, seu caráter. Mesmo que fosse um bom artista, um mau elemento, sem caráter, eu não queria na minha companhia. Para vencer o círculo vicioso, a que me referi antes, comecei a estudar paulatinamente a psicologia do público e a melhorar os elencos.

Apesar de afirmar, nesta citação, ter “trocado” sua vida social pelo teatro – no período de sua gestão no gênero revista nos anos 40 e 50 –, observa-se que nos seus momentos de lazer gostava de praticar pesca; ir à cantina La Fiorentina, restaurante localizado no bairro do Leme, na zona sul do Rio de Janeiro; ler a obra de Eça de Queiroz e apreciar o teatro sério e autores como Pedro Bloch e Nelson Rodrigues; se entregar a passeios e diversões pelo Rio, em especial na praia, pois a família morava num dos pontos mais nobres da cidade: a Avenida Vieira Souto, no bairro de Ipanema. O produtor tinha, inclusive, a fama de *bon vivant*; de ser um sujeito abastado, que possuía contas altas nos bancos e crédito pessoal; de morar em casas luxuosas; de se vestir de maneira muito *chic*; de usar relógios de pulso de platina; de

<sup>27</sup> Seu escritório “é um ‘boudoir’. Paredes estufadas, divãs fofos e largos. Todo branco, com luz indireta e quadros célebres. Portas falsas e um ‘gravador’ oculto para registrar e gravar a conversa de quem ali vai. Cigarros americanos e caros. Um cheirinho de ‘Yardley’. *Chic* a valer. Um microfone que nos deixa ouvir tudo o que se passa no palco” (ABREU, Diário da Noite, 17.10.1950, p. 12).

coleccionar cachimbos; de estar sempre cercado de belas mulheres; de passear (com seus amigos) de *Cadillac* (tinha uma frota em sua residência) e iate particular (fundado na Baía de Guanabara). Ao ser perguntado quem gostaria de ser, se tivesse a chance de nascer de novo, o compositor Ary Barroso não titubeia, e responde à Revista da Semana (22.05.1954, p. 16): Walter Pinto. Quanto à fama de grande farrista, transcrevo o relato do produtor à Revista da Semana (19.02.1955, p. 18-19):

Não misturo negócios com amor. Sei que me julgam um grande farrista e acho graça nisso. Sou casado<sup>28</sup> e tenho uma vida no lar perfeitamente feliz. Não frequento boates, nem faço vida noturna. Por isto é que cultivo o meu iate. Quanto às pequenas, se as procuro é por dever exclusivamente profissional. Repito, sou feliz em casa. E não bebo, não tenho nenhum vício. [...] No máximo, quando vou à Europa, tomo um vinho tinto.

A primeira revista montada por sua Companhia, intitulada “Disso é que eu gosto!”,<sup>29</sup> de Miguel Orrico, Oscarito Brenier e Vicente Marchelli, estreou em 27 de dezembro de 1940 e permaneceu em cartaz até 30 de janeiro do ano seguinte, “faturando milhões com frisas e camarotes a 33 mil réis,<sup>30</sup> poltronas a 6\$500, galerias a 3\$300 e gerais a 2\$200” (PAIVA, 1991, p. 463). Com o êxito da peça, Walter Pinto quitou as dívidas da empresa e iniciou sua trajetória teatral. Em adição, Disso é que eu gosto! “delimitou um estilo de revista” (PAIVA, 1991, p. 467), marcado por profundas transformações nas formas de expressão no gênero. Entrevistado pelo jornal O Globo (30.05.1942, p. 6), Walter Pinto afirma:

venho me esforçando para dar ao Recreio o antigo prestígio. Ele é o teatro do povo; ali os cariocas sempre se divertiram, num ambiente cômodo e confortável. Quer por tradição, quer pela preferência simples e pura, o público escolhe as revistas do Recreio. Desde que assumi a direção da Empresa Pinto, a que meu pai deu as forças do seu entusiasmo e da sua capacidade de trabalho, luto para recolocar o seu teatro no plano em que sempre esteve. Atualmente, preocupa-me elevar o nível da revista. [...] Pretendo oferecer aos cariocas uma série de espetáculos hilariantes e luxuosos, que reabilitem o gênero musicado, tão malsinado nestes últimos anos.

Este novo modelo de encenação se apoiava no predomínio da expressão visual sobre o “script”, a partir de montagens monumentais e de altíssimos custos, segundo muitos autores (PAIVA, 1991; BARROS, 2001; ANTUNES, 2002; CHIARADIA, 2011; COLLAÇO, 2012;

<sup>28</sup> Walter Pinto foi casado com a vedete Íris Bruzzi durante 11 anos (de 1954 a 1965), com quem teve três filhos: Kátia e os gêmeos Álvaro e Walter.

<sup>29</sup> Título tomado de empréstimo ao chorinho de Vicente Paiva e Luiz Peixoto gravado por Carmen Miranda no Brasil, que as emissoras de rádio tocavam diariamente no período de elaboração do libreto da peça (PAIVA, 1991).

<sup>30</sup> Este valor da frisa e do camarote correspondia, nesta fase, a aproximadamente 15% do salário mínimo (cujo valor, à época, era de 240 mil réis), recém-criado por Getúlio Vargas em 1º de maio de 1940. Disponível em [http://www.gazetadeitauna.com.br/valores\\_do\\_salario\\_minimo\\_desde\\_.htm](http://www.gazetadeitauna.com.br/valores_do_salario_minimo_desde_.htm). Acesso em: 26 mar. 2018.

ENEZIANO, 2013), diante da influência de vários meios de entretenimento sobre o gênero revista neste período. De acordo com Walter Pinto, em entrevista dada à Gazeta de Notícias (10.02.1942, p. 12):

Urge renovar os valores de nossa cena. Não há razão do público entrar numa casa de diversões, e encontrar à luz das gambiarras, camufladas pela maquilagem, as mesmas caras, que nossos pais já aplaudiram. [...] cuidarei do problema das montagens. Não imagina como isso me preocupa, e o tempo que tenho dedicado, em estudos e leituras, a essa face de meus espetáculos, porque o essencial não é possuir o capital disponível; é saber como e onde o aplicar. Quero levar para o teatro elementos novos. [...] Tenho escrito para diversas firmas estrangeiras pedindo catálogos, e até mesmo solicitando remessas de certos utensílios. Calcule por que importância isso virá ter em minhas mãos!

Em matéria publicada no período de 27.09. a 04.10.1956 (p. 11), o Semanário ressalta que Walter Pinto foi o produtor que mais investiu no teatro de revista brasileiro e, também, o maior detentor de lucros no gênero. Sua revista “Botando pra jambrar” (1956), por exemplo, era anunciada como “a revista dos 5 milhões”,<sup>31</sup> para a qual contratou 200 profissionais, entre artistas e técnicos. Os ensaios levaram 3 meses. Dela, participaram 34 *girls*<sup>32</sup> (16 argentinas, 10 brasileiras, 5 espanholas e 3 italianas), além de 20 costureiras e alfaiates para confeccionar 266 figurinos diferentes. De acordo com o mesmo periódico, podemos incluir nesta superprodução figurinos de custos elevados, quilômetros de fazendas diversas, 300 plumas, 5 quilos de canutilhos e 30 de espelhos costurados nas roupas, 300 chapéus, 200 luvas, 200 pares de sapatos, efeitos de iluminação obtidos por 6.800 lâmpadas e pela luz negra, centenas de metros quadrados de madeira usados nas armações, duas toneladas de ferro para elevadores e pontes, 800 litros de tinta para 34 cenários de 120 metros quadrados cada, orquestra formada por 20 músicos sob a batuta do maestro Vicente Paiva, executando 38 músicas, um coro de oito figuras e uma chuva de dois minutos que gastava 500 litros d’água.

Conforme lembra o crítico teatral Mário Nunes (Jornal do Brasil, 17.04.1959, p. 10), Walter Pinto, na montagem de seus espetáculos, “não mede sacrifícios para dotá-los da técnica mais moderna e cercá-los de beleza impressionante”. Paiva (1991, p. 512) ressalta que essa atitude inovadora

---

<sup>31</sup> Com esse valor daria para comprar à época aproximadamente cinco apartamentos na quadra da praia em Copacabana, conforme anúncio publicado no Segundo Caderno do Jornal do Brasil (22.08.1956, p. 1): “Av. Atlântica – Vendo bom apartamento com vista magnífica para o mar de frente para a rua República do Peru, com 3 quartos, 1 sala, banheiro completo, bom quarto de empregada, c/ banheiro, área c/ tanque etc. Preço para venda urgente: 950.000 cruzeiros”.

<sup>32</sup> Denominação dada às bailarinas do teatro de revista brasileiro.

traduzia um aspecto positivo da personalidade de Walter Pinto – o gosto por tornar realidade as fantasias mais arrojadas. Lá estava a imaginação dos cenógrafos tradicionais, Lopes, Castro, Lazary, e a capacidade dos maquinistas e eletricitistas da casa para levar a efeito mutações inconcebíveis no palco dois decênios atrás.

Todos esses aspectos parecem ter contribuído para a enorme afluência do público, que “aplaudía, deslumbrado, as surpresas e novidades da nova revista” (ANTUNES, 2002, p. 99).

Por trás de suas superproduções, de custos, receitas e lucros enormes,<sup>33</sup> era necessário um profissional capacitado para controlar a contabilidade financeira da empresa. Sobre este aspecto administrativo, o produtor (1977, p. 170) relata:

Desde o início chamei um guarda-livros para trabalhar comigo. [...] Fiz pela primeira vez em teatro um organograma da minha empresa. Isso todo mundo achava que era um bicho de sete cabeças e ninguém fazia. [...] O que existe hoje em contabilidade em todos os teatros foi feito por mim, borderô, folhas de despesas, tudo. A primeira pesquisa comercial feita no Brasil foi executada por mim, depois da Dulcina, com meu guarda-livros. Não existia antes a escrita comercial. Havia o antigo tipo de empresário como o velho do Teatro Recreio que calculava o dinheiro por centímetro. Quando o bolo de notas chegava mais ou menos a 50 centímetros, ele mandava depositar no banco, sem escrita, sem nada. Eu organizei comercialmente o teatro, fiz uma empresa.

Dessa forma, a ingenuidade e a improvisação de revistas nacionais de décadas passadas foram substituídas, nos espetáculos de Walter Pinto, por crescente modernização, alteração das formas de expressão e maior ênfase na profissionalização, ao contratar funcionários especializados em diferentes setores de criação e produção (PAIVA, 1991; BARROS, 2001; ANTUNES, 2002; CHIARADIA, 2011; COLLAÇO, 2012; VENEZIANO, 2013). Walter Pinto (1977, p. 170-171) observa:

Eu organizei comercialmente o teatro, fiz uma empresa. Comecei por organizar todos os setores, cada macaco no seu galho, diretor de cenografia, diretor de carpintaria etc. O meu escritório no teatro era quase um *boudoir*, todo mundo pedia licença para ver. Tinha ar condicionado, televisão com circuito fechado e telefones para todos os setores, inclusive orquestra.

No fim dos anos 40, o produtor deu uma demonstração do que era manter uma grande empresa teatral, reunindo, no Teatro Recreio, seu elenco e pessoal de apoio para registro fotográfico (figura 3).

---

<sup>33</sup> A peça “É fogo na jaca”, por exemplo, foi anunciada, em 1953, como “a revista dos cinco milhões”, e multiplicou seu investimento ao faturar quase 60 milhões de cruzeiros, conforme escreve Antunes (2002, p. 123).

Figura 3 – Walter Pinto (assinalado pela seta) reunido com seus artistas e funcionários no Teatro Recreio, em 1949.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Havia, em sua companhia, cenógrafos, coreógrafos, figurinistas, maestros, professores de canto, eletricitas, costureiras, contrarregras, diretor artístico, orientador de cena, o que mostra sua preocupação com a organização detalhada de suas montagens. O jornal “A Manhã” (24.05.1953, p. 5), assim descreve a equipe de Walter Pinto:

Luiz Marzullo, administrador cem por cento que sabe resolver; Vicente Marzullo, homem que se movimenta como bom secretário; Henrique Delf, assistente técnico e coreógrafo, que sabe ensaiar as garotas que constituem os corpos de baile; Angelo Lazary é um dos cenógrafos da empresa e dispensa referências pela fama que desfruta à custa de trabalhos dignificantes no teatro e nos préstimos carnavalescos da cidade; José Gonçalves, o popular “Juca”, é o chefe das montagens e tem um passado cheio de glórias no teatro; Juvenal Prio, é o contrarregra que não esquece um só detalhe dos muitos que lhe são colocados sobre os ombros [...]; José Silva é o eletricitista-chefe, que com Walter Pinto prepara os magistrais efeitos de luz que o público tem admirado; Joselito Mattos, é o figurinista e desenhista da empresa, que, em é Fogo na jaca, vários de seus figurinos foram mandados para Paris e ali foram confeccionados e Juliana Santos, chefe do guarda-roupa há muitos anos; Angelo Cunha, também secretário, Clio Novelino, outro grande elemento das montagens; Mario Cardoni, também contrarregra; Marina Sanches e Nair Cruz, do guarda-roupa; Manoel de Lima, Armando Iglésias e Octávio Goulart, cenógrafos; Antonino Ramos, chefe da carpintaria.

Apesar de contratar profissionais para funções diversas em sua empresa, Walter Pinto intervinha em cada uma delas (figura 4), além de atuar como produtor, diretor e empresário de suas peças. Como aponta a Revista Carioca (12.01.1946, p. 57), Walter Pinto

não para um só instante, quando vai pôr em cena uma peça nova. Traça o que quer e entrega aos carpinteiros, dá instruções aos eletricitas, orienta as costureiras, cria tipos, imagina cenários e transmite as suas ideias aos artistas do pincel, estuda efeitos de luz [...], escolhe músicas, corrige cenas e marcações e não termina exausto, fatigado da luta que travou para o êxito de seus espetáculos.

Figura 4 – Walter Pinto (ao centro, fumando cigarro) discute a montagem da revista “Barca da Cantareira” com (da esquerda para a direita) o maquinista Antônio Novelino, o cenógrafo Oscar Lopes e o diretor de cena Otávio Rangel.



Fonte – Revista da Semana (10.06.1944, p. 30).

Luis Iglesias, um de seus principais colaboradores, em depoimento para o jornal A Manhã (26.04.1953, p. 5), afirma:

É preciso observar a rapidez com que ele discute com seus auxiliares, com os técnicos de seu teatro, todos os problemas, os de mecânica, os de eletricidade, os de cenografia, a facilidade com que sugere medidas, com que corrige erros, a frequência com que oferece ideias, o brilho com que demonstra seus conhecimentos. Esse moço que fala francês, inglês e espanhol, que mantém hoje na França, como na Argentina, como em Portugal, ou na Espanha, e, até na América do Norte, uma rede de amigos e de correspondentes que colaboram com ele e falam de seus cometimentos teatrais. Dando-lhe apoio, prestigiando suas revistas. Nunca na história do teatro brasileiro, um empresário investiu em negócios teatrais tão grande capital como investe Walter Pinto nas suas revistas. Só os brasileiros que viajam ou vão conhecer as revistas de Paris, Londres e Nova Iorque, podem aquilatar o que pela revista nacional tem feito esse empresário.

Eis o que Carmen Miranda diz a respeito da revista “Eu quero é me badalar”, produzida pelo empresário em 1955.

É um crime Walter Pinto ficar apenas no Brasil. O espetáculo que ele oferece é para ser mostrado ao mundo, como orgulho do que aqui se produz. A gente chega a ficar extasiada com tanta beleza. Nos Estados Unidos, através de jornais daqui, tinha notícias do grande produtor, mas nunca imaginei que fosse ele tão espetacular. “Eu quero é me badalar” é um “show” que deve ser mostrado às plateias mais exigentes do mundo, no terreno da arte teatral (O Governador, 1955, p. 10).

O ex-presidente Café Filho, em depoimento ao jornal Última Hora (10.12.1951, p. 4), acrescenta: “visitei muitos países e assisti grandes espetáculos, mas em nenhum, encontrei a beleza e a grandiosidade de “Eu quero *sassaricá*”.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> O jornal Última Hora declara que “as mais destacadas figuras de nosso mundo político e social já aplaudiram a revista-milagre [‘Eu quero *sassaricá*’]! O vice-presidente Café Filho, os ministros do trabalho, Segadas Viana, e da marinha, almirante Renato de Almeida Ghilhobel; a primeira dama do país, D. Darcy Vargas; a maior

Não somente personalidades brasileiras, mas também internacionais enalteciam as produções do empresário, como o ator cômico Bob Hope, astro do cinema americano. Este ficou impressionado com um dos seus espetáculos realizados em 1947, que, segundo ele, “podia igualar-se às grandes revistas americanas em luxo, comicidade e beleza” (Jornal do Brasil, 27.06.1947, p. 14).

Outra figura do cinema estrangeiro, a atriz argentina Miriam Sucre, após assistir à peça “É fogo na jaca”, em 1953, enfatiza: “Walter Pinto deve ser felicitado porque em seu espetáculo encontramos a vivacidade dos americanos, a arte dos franceses e a graça própria dos brasileiros. Para mim é o mais completo espetáculo que conheci em minhas viagens pelo mundo” (Diário de Notícias, 2ª seção, 15.07.1953, p. 5).

O Teatro Recreio recebeu ainda figuras ilustres do teatro musicado francês. Entre eles: Paul Nivoix (presidente da sociedade de autores da França e autor mais representado no *Folies Bergère*), Steve Passeur (autor de comédias de maior êxito em Paris) e Jacques Enock (grande autor francês de espetáculos musicais), os quais estiveram presentes na apresentação da revista “Trem da central”, em 1948. Sobre o espetáculo, eles se manifestam em artigo escrito pelo jornal Diário da Noite (10.11.1948, p. 5). Paul Nivoix diz:

“Trem da central” nada fica a dever ao que exibimos em Paris. Acabo de ver em cena um espetáculo musicado vestido com muito apuro e cuidado. As apoteoses são soberbas e realizadas com técnicas muito modernas e perfeitas. [...] As garotas são muito bonitas de rosto e de corpo e, neste particular, elas estão empatadas com as nossas de Paris, que também são belas.

Em seguida, Steve Passeur comenta:

Fica-se diante de um espetáculo notável interpretado por um grandioso conjunto de artistas. [...] este senhor tem incríveis noções benéficas na produção de seus espetáculos. Vi coisas soberbas e estonteantes, aliadas a um guarda-roupa que deve ter custado uma fortuna. [...]. “Trem da central” pode, sem qualquer desvantagem, enfrentar os espetáculos mais destacados da França.

Jacques Enock completa:

É bom chegarmos a uma terra estranha e encontrarmos boa música, num espetáculo que chega a maravilhar pela sua beleza e coordenação. [...] estou certo, que se derem um teatro maior ao produtor Walter Pinto, ele vencerá e, por “*Knockout*”, aos grandes empresários do mundo. [...] É um espetáculo que se nivela aos espetáculos de Paris e, que leva de vencido, a tudo que se vê aqui pela América do Sul.

Além disso, o nome de Walter Pinto (juntamente com sua imagem de rapaz de “boa aparência”, “elegante” e “sofisticado”) aparecia em maior destaque do que o dos artistas mais renomados de seu elenco nos materiais de propaganda de suas revistas na imprensa escrita (figura 5) e em enormes cartazes (figura 6), tendo como slogans recorrentes “Walter Pinto apresenta” ou “uma realização de Walter Pinto”. Ou seja, ele era a “estrela” principal de sua empresa; um espetáculo de Walter Pinto era sinônimo de espetacularidade cênica e *glamour*, marca de expressão estética de altíssima qualidade.

Figura 5 – Divulgação da revista “Rei momo na guerra” na imprensa escrita.



Fonte – Jornal do Brasil (04.02.1943, p. 16).

Figura 6 – Walter Pinto exhibe um grande cartaz de “É fogo na jaca”, no Teatro Recreio, em 1953, anunciada como a revista dos 5 milhões.<sup>35</sup>



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Ao ser entrevistado pelo jornalista do Diário da Noite, Brício de Abreu, o empresário faz um comentário sobre a publicidade de suas revistas teatrais:

<sup>35</sup> Com esse valor daria para comprar no período aproximadamente sete apartamentos na quadra da praia em Copacabana. Ver nota de rodapé 31.

No Brasil não se pode fazer muito reclame dos artistas. Ficam em uma empresa apenas uma temporada e, na seguinte, passam para outra, que, como é lógico, se aproveita do enorme reclame já feito. Assim, faço reclame da minha Empresa, faço o público criar confiança nos meus espetáculos. Não é o artista que faz o meu espetáculo, mas a minha Empresa. É claro que tenho que contar com o valor dos artistas que contrato, mas assim o público já sabe que quando a Empresa Walter Pinto monta um espetáculo ele é bom. E essa confiança ganhei-a à custa de reclame sobre espetáculos bons (Diário da Noite, 17.10.1950, p. 12).

Atuando também como publicitário, Walter Pinto soube, assim, “vender” seus espetáculos como sua própria imagem, e transformou sua empresa na maior organização do gênero musicado na América do Sul.

A visão empresarial que deu à produção do teatro de revista brasileiro o conduziu ainda à busca de melhorar gradativamente a infraestrutura de vários setores do Teatro Recreio, remodelando-o com o que havia de mais moderno e confortável: ar-refrigerado, poltronas estofadas (os *superpulgans*), som estereofônico, fabricação de fumaça pesada, refletores de mudanças automáticas, saguão forrado com piso de mármore, sala de espera elegante com bar, parque de estacionamento ao lado da bilheteria.

O Teatro Recreio – onde manteve as atividades de sua empresa por aproximadamente duas décadas (anos 40 e 50) e montou mais de 50 revistas<sup>36</sup> (que duravam em média duas horas e levavam, muitas vezes, meses de preparação) – possuía 1.400 lugares entre poltronas, camarotes, balcões e galerias. Estimamos que ao final de uma temporada de um mês em cartaz, em duas ou três sessões diárias, com lotações esgotadas, o Recreio recebesse, em cada revista, em torno de 100.000 pessoas. Esse número poderia ampliar-se caso houvesse um período de continuidade de um mesmo espetáculo. É o caso da revista “Bonde da leite” (1945), com a qual o Teatro Recreio atingiu um público de quase 1 milhão de pessoas, conforme relatam Paiva (1991, p. 510) e o jornal Tribuna Popular (24.07.1945, p. 5). Seguindo essa popularidade, a revista “Trem da Central” (1948), de acordo com os jornais A Noite (29.12.1948, p. 6) e o Correio da Manhã (05.01.1949, p. 13), foi assistida por mais de 850 mil pessoas nos cinco meses que permaneceu em cartaz. O êxito se repetiu na revista “Eu quero *sassaricá*” (1951), que possivelmente recebeu mais de 1 milhão de pagantes nos seis meses de sua temporada no Rio.

Tendo como referência esses três espetáculos dos muitos realizados ao longo de sua trajetória, acreditamos, pelos números expostos, que uma parte significativa da população carioca os assistia, considerando que na década de 40 esta era constituída por um número

---

<sup>36</sup> Nos anos 40, Walter Pinto produzia de cinco a oito revistas por ano, o que foi diluído gradativamente até chegar à média de um espetáculo anual a partir da década seguinte (CHIARADIA, 2011).

próximo à 1.750.000 mil pessoas, conforme censo demográfico do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística).<sup>37</sup>

As produções de Walter Pinto atraíam pessoas de ambos os sexos (figura 7) e de classes sociais diversas, inclusive as das classes média e alta (TINHORÃO, 1972; ANTUNES, 2002; VENEZIANO, 2013) até então mais acostumadas aos shows dos cassinos cariocas, que as aguardavam ansiosamente, pois estas marcavam o ponto alto da temporada teatral do Rio de Janeiro. À vista disso, suas estreias no Teatro Recreio passaram a ser um acontecimento na vida social e artística da sociedade carioca à época. Sobre a inauguração da temporada da revista “É de xurupito” (1957), eis as palavras do crítico teatral Augusto Maurício, no Jornal do Brasil (7º Caderno, 18.08.1957, p. 5): “Um espetáculo anunciado por Walter Pinto constitui sempre um acontecimento artístico de mais elevado nível, e também social, porque atrai multidões, ávidas por conhecer a nova produção do vitorioso homem de teatro”.

Figura 7 – Público masculino e feminino presente na revista “Trem da Central”, em 1948.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Ou seja, Walter Pinto fez com que a figura do empresário se tornasse o personagem principal do teatro de revista brasileiro. Com ele, o gênero musicado se consolidou como um evento de produção de grande porte (dentro de um viés empresarial e uma escala industrial não vistos em período anterior); uma expressão de visualidade majestosa e feérica, com a qual, apostando alto, criou uma identidade peculiar. Como ressalta a coluna de teatro do jornal

<sup>37</sup> Disponível em <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>. Acesso em: 23 mar. 2018.

Gazeta de Notícias (11.03.1952, p. 6): “Walter Pinto apresenta uma revista que é um conjunto, e é no conjunto que se firma. Sua maior vitória está neste detalhe”.

Esta marca pessoal lhe conferiu os prêmios de melhor produtor de teatro revista brasileiro nos anos de 1949, 1950, 1951 e 1953, concedidos pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT).

Walter Pinto, portanto, era um nome que, à frente de uma organização teatral, significava um espetáculo de classe e sofisticação. Cosmopolita e dinâmico, o jovem produtor, através de seu tino empresarial e ideias revolucionárias para a época, se transformou, em pouco tempo, em líder dos espetáculos musicados no país – conforme relata a Revista Carioca (12.01.1946, p. 49), concentrando suas apresentações no Rio de Janeiro, porém viajando também com sua companhia para São Paulo (onde ocupava os teatros Santana e Odeon), bem como para o exterior (figura 8).

Figura 8 – Movimentação do grande público na entrada do Teatro Astral, na capital argentina, para a primeira apresentação no exterior da companhia Walter Pinto, em 1955, com a revista "Yo voy sasaricando".<sup>38</sup>



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

<sup>38</sup> A revista "Yo voy sasaricando", exibida ao público carioca com o título de "Rumo a Buenos Aires", era descrita como um apanhado dos melhores quadros já apresentados por Walter Pinto à plateia brasileira, extraídos principalmente das peças "É fogo na jaca" (1953) e "Eu quero é me badalar" (1954). O Mundo Ilustrado (24.08.1955, p. 23).

### 1.3 “Está com tudo e não está prosa”: o aparato técnico-visual e a presença de elementos estrangeiros nas peças

Na gestão Walter Pinto (anos 40 e 50), o aparato técnico-visual do teatro de revista brasileiro atingiu altos níveis, marcado pela associação máxima entre o gênero e a *féerie* (PAIVA, 1991; VENEZIANO, 1996, 2010, 2013; ANTUNES, 2002; CHIARADIA, 2011; COLLAÇO, 2012). Walter Pinto (1977, p. 169) comenta:

me entusiasmei pelo teatro e então comecei a estudar. Comprei e tenho até hoje uma biblioteca de teatro [figura 9] com obras em francês e em inglês onde estudei plano de teatro, ballet, cenografia, luz, aliás fui eu quem lançou no Brasil a luz negra que hoje é usada até nos hotéis de alta rotatividade e que ninguém conhecia. Enfim, eu fiz cinema dentro do teatro, eu conjuguei o cinema projetado com o artista ao vivo.

Figura 9 – Aspecto parcial da biblioteca do empresário, onde se encontravam os mais variados livros (em inglês e francês) sobre teatro.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Impregnados de Paris e *Broadway* (VENEZIANO, 1996; ANTUNES, 2002), seus espetáculos caracterizavam-se por um investimento crescente em figurinos sofisticados, cenários grandiosos, aspectos cênicos tomados à linguagem cinematográfica, coreografias bem ensaiadas, grande orquestra, quadros de fantasia suntuosos, efeitos de luz inusitados, imensas escadarias, rampas luminosas, cascatas de vários tipos (de mulheres, de fumaça, de espuma, de água), o que contribuía para a enorme afluência do público ao Teatro Recreio. Como assinala Oliveira (2013, p. 128), Walter Pinto “responsabilizava-se por trazer inovações técnicas, ambicionando colocar seus espetáculos no mesmo patamar que os das famosas *Folies Bergère* de Paris”.

Nos anos 40, inclusive, após uma estada de dez meses na Europa, o produtor trouxe de Paris (figuras 10 e 11) – onde esteve em várias oportunidades – novas ideias para suas revistas: maquinários de um palco giratório e elevatório, 14 bailarinas francesas (PAIVA, 1991, p. 555), cenários grandiosos, um luxuoso guarda-roupa e um *chansonier*<sup>39</sup> francês (Revista Carioca, 25.08.1949, p. 31).

Figuras 10 e 11 – Walter Pinto na capital francesa, Paris, no fim dos anos 40.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Essa aproximação de Walter Pinto com a estética do teatro musicado francês esteve também presente em *slogans* de propaganda de suas produções veiculados pela imprensa escrita com as seguintes chamadas: “Walter Pinto trouxe Paris para o Rio!” (figura 12) e “de Paris para o Rio: um presente de Walter Pinto” (figura 13).

Figura 12 – Anúncio de divulgação da revista “Esta com tudo e não está prosa” na imprensa escrita, do qual faz parte um dos principais símbolos parisienses: a Torre Eiffel.



Fonte – A Manhã (10.08.1949, p. 5).

<sup>39</sup> Cantor popular de repertório lírico e sentimental. “A figura do *chansonier* foi fundamental para a expansão da música popular na revista. Eram cantores talentosos, que muitas vezes representavam também o papel de galã” (ANTUNES, 2002, p. 50).

Figura 13 – Arte final de propaganda do espetáculo “Está com tudo e não está prosa”, em 1949.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Outra imagem a atestar esse interesse do empresário pelo modelo dos shows parisienses (figura 14) foi localizada em seu acervo fotográfico e ilustra uma monumental montagem: os enormes lustres, a escadaria imponente, a riqueza dos figurinos e a dança. Acreditamos não ser uma representação de sua Companhia, pois, no canto inferior direito da foto, está escrito *Renoux-Frasnay/Paris*, porém, por fazer parte de seu acervo, pode ter lhe servido como referência na criação de alguma encenação.

Figura 14 – Imagem de uma provável produção do teatro musicado francês.

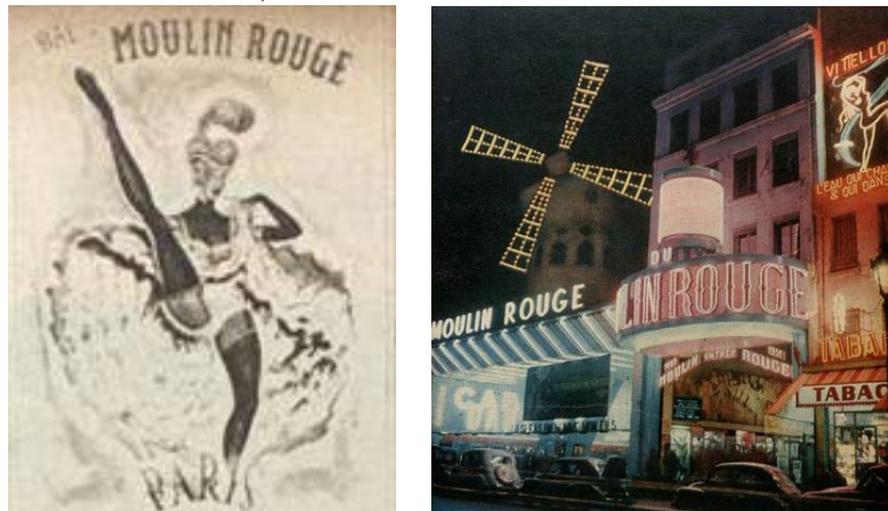


Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

A vedete Íris Bruzzi afirma que as realizações teatrais de seu ex-marido se inspiraram na estética do *Moulin Rouge* e do *Lido*, sendo ele frequentador de ambos os espetáculos.<sup>40</sup>

Nas figuras 15 e 16, a dançarina tradicional e a fachada do *Moulin Rouge*, em Paris, reinterpretadas, respectivamente, pelas *girls* (trajadas tipicamente) e por um grande telão cenográfico<sup>41</sup> (figura 17) no quadro “Cabaré” da revista “Pó de mico”, em 1944, do qual fazem parte o moinho (símbolo do cabaré) e o nome *Moulin Rouge*.

Figuras 15 e 16 – À esquerda, um cartaz de uma dançarina de *can-can* do *Moulin Rouge*.  
Ao lado, a fachada do célebre cabaré.



Fonte – O Cruzeiro (16.02.1957, p. 64 e p. 63).

Figura 17 – Bailarinas realizam um movimento típico do can can na peça “Pó de mico”, em 1944.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

<sup>40</sup> Depoimento de Íris Bruzzi à FUNARTE, disponível na página eletrônica: [www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/iris-bruzzi-a-primeira-dama-do-teatro-recreio/](http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/iris-bruzzi-a-primeira-dama-do-teatro-recreio/). Acesso em: 23 jul. 2017.

<sup>41</sup> Segundo Tânia Brandão (2004, p. 12), as telas dos cenários da revista brasileira tinham "cerca de doze por dezesseis metros".

Em depoimento colhido pelo autor dessa pesquisa em 26.09.2001, Virgínia Lane acrescenta que Walter Pinto, por várias vezes, absorveu o espírito dos shows da Cidade Luz para criar suas peças. No quadro “*C’est Paris*” (figura 18), da revista “*Eu quero sassaricã*” (1951), por exemplo, observa-se cenário baseado em algumas atrações da “Cidade Luz”: a Torre Eiffel, o *Lido* e o *Moulin Rouge*.<sup>42</sup>

Figura 18 – *Performance* feminina ambientada em Paris na revista “*Eu quero sassaricã*”, em 1951.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Além de se apropriar de elementos dos cabarés parisienses, Walter Pinto foi influenciado igualmente pelo discurso visual das produções americanas. Ele afirma, inclusive, que assistia aos filmes norte-americanos no cinema Metro (CHIARADIA, 2011).

Desde os anos 1930, o cinema Hollywoodiano – sempre alinhado com os produtos da *Broadway*, de quem absorvia ideias, artistas, técnicos e criadores em geral – inspirava o teatro de revista brasileiro com seus cenários, figurinos, gêneros musicais e números fantasiosos e grandiloquentes. Hollywood e *Broadway* tornaram-se símbolos do espírito estadunidense, marcas trabalhadas publicitariamente, passando a simbolizar um tipo de arte produzida segundo certas regras, apoiada na criatividade e no talento de seus atores, dançarinos, cantores (ESTEVES, 2014).

<sup>42</sup> Por outro lado, conforme relato da revista Radiolândia (VENTURA, 30.10.1954, p. 21), Walter Pinto teria influenciado o teatro musicado francês. Segundo a matéria, pelas próprias palavras do empresário, após sua viagem por Paris, “ficamos sabendo que o “*Folies Bergère*” e o “*Casino*”, todos os teatros de revistas da Europa, enfim, logo que viram a carinha do Sr. Walter, quiseram contratá-lo, porque, por lá, já não existem diretores como ele. Tanto assim, que os espões desses falidos diretores europeus copiavam os quadros do Sr. Walter Pinto, aqui, e os enviavam para lá, a fim de serem plagiados. E a melhor prova disso tivemos com a vinda do ‘*Folies*’, onde, pasmem os céus, ficou constatado que os franceses copiaram vários quadros e a fértil imaginação do nosso empresário. Pois se até mesmo os programas, aqueles álbuns a cores, que eram vendidos no [Teatro] Recreio, foram copiados pelos franceses que nunca haviam feito tal coisa!” (Ibid.).

Em “Rabo de foguete” (1945), por exemplo, Walter Pinto retratou, cenograficamente, a silhueta da cidade de Nova Iorque (os enormes prédios, a estátua da liberdade) (figura 19).

Figura 19 – Atuação da vedete Renata Fronzi na revista “Rabo de foguete”, em 1945.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Considerado o “Ziegfeld<sup>43</sup> brasileiro” (PAIVA, 1991, p. 501; VENEZIANO, 2010, p. 63; Revista Carioca, 31.01.1942, p. 43; Diário Carioca, 19.11.1950, p. 45; Última Hora, 19.05.1953, p. 3; Vida Doméstica, jan./1955, p. 46; Revista da Semana, 19.02.1955, p. 18; O Semanário, 27.09.1956, p. 11), Walter Pinto apresentava espetáculos semelhantes aos do produtor americano (figura 20), com grandeza, riqueza e esbanjamento.

Figura 20 – O aspecto colossal em cena do filme musical “The great Ziegfeld”, em 1936.



Fonte – Site The Red List.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Florenz Ziegfeld foi um renomado produtor e empresário da *Broadway*, conhecido por suas revistas teatrais chamadas “*Ziegfeld Follies*” (1907–1931). Essas peças, que viraram filmes em época posterior, inspiravam-se no *Folies Bergère* parisiense, enfatizando o esplendor cênico, os esquetes cômicos e as lindas mulheres, muitas das quais se tornaram “estrelas” do cinema americano (HARTNOLL, FOUND, 1992).

<sup>44</sup> Imagem disponível em <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-779-view-1930-1940-profile-1936-bthe-great-ziegfeld-b.html>. Acesso em: 20 ago. 2017.

As *féeries* de Walter Pinto (figura 21), da mesma forma, guardavam elementos em comum com os filmes musicais do cineasta, produtor e coreógrafo estadunidense Busby Berkeley, que, nos anos 30 e 40, transpôs para a tela cinematográfica a espetacularização das *Follies* teatrais de *Ziegfeld*, indo muito além dos limites do palco. O filme “*Ziegfeld Girl*” (“O mundo é um teatro”), de 1941, é um exemplo disso (figura 22).

Figura 21 – Apoteose da revista “Canta Brasil”,<sup>45</sup> em 1945, na qual ressaltamos a *mise-en-scène* impactante: o cenário, as escadarias, as rampas.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Figura 22 – Cena do filme musicado “*Ziegfeld Girl*” (1941), dirigido por Berkeley na *Metro Goldwyn Mayer*, em que mulheres de trajes bem elaborados, ornadas de enfeites, descem uma imensa escadaria em espiral, tendo ao fundo parte de um opulento cenário.



Fonte – Site Retro Cinema.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Esta apoteose de exaltação patriótica apresentava uma grande escadaria por onde evoluíam bailarinas (trajadas como enfermeiras da paz), empunhando enormes bandeiras brasileiras.

<sup>46</sup> Imagem disponível em <http://www.retrocinema.wetcircuit.com/films/ziegfeld-girl/>. Acesso em: 20 ago. 2017.

Essa imponência visual do cinema de Berkeley pode ser vista mais uma vez em um trecho da comédia musical *“The Gang’s all here”* (“Entre a loura e a morena” – figura 23), de 1943, estrelado por Carmen Miranda.<sup>47</sup> Verifica-se, neste trecho do filme, frutas projetadas em tamanho muito acima do normal, o que nos leva a relacioná-lo com a monumentalidade cenográfica das revistas de Walter Pinto (figura 24).

Figura 23 – Cena do filme *“The Gang’s all here”*, dirigido por Busby Berkeley em 1943.



Fonte – Folha de São Paulo – Uol.<sup>48</sup>

Figura 24 – Um dos cenários da revista *“Canta Brasil”*, em 1945.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

<sup>47</sup> Nos anos 40, Carmen Miranda tornou-se uma grande estrela nos Estados Unidos.

<sup>48</sup> Imagem disponível em <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/23802-busby-berkeley>. Acesso em: 3 fev. 2018.

Na década seguinte, o modelo das enormes escadarias continuava a ser empregado nos filmes musicais americanos, como em “Um americano em Paris” (figura 25), ganhando novo destaque na cena da revista “Eu quero é me badalar”, em 1954 (figura 26).

Figura 25 – Trecho do filme hollywoodiano “Um americano em Paris”, dirigido por Vincente Minnelli em 1951.



Fonte – Imagem capturada de um vídeo do YouTube.<sup>49</sup>

Figura 26 – Apresentação de bailarinas em grande escadaria na revista “Eu quero é me badalar”,<sup>50</sup> em 1954.



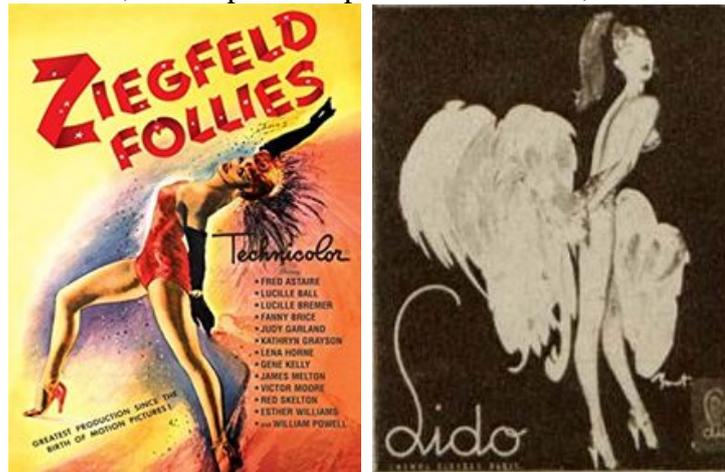
Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

<sup>49</sup> Imagem disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HVvGEBDioHg>. Acesso em: 3 fev. 2017.

<sup>50</sup> Veiculada na imprensa como a “revista das multidões”, “Eu quero é me badalar” apresentava ainda baile afro, água fosforescente, fumaça pesada e a lagoa encantada, com seus 50 mil litros d’água (Revista Doméstica, 1955), adotando processos técnicos da piscina do *Folies Bergère* (O Cruzeiro, 25.12.1954, p. 115).

Não podemos deixar de mencionar que até o formato da linguagem visual de publicidade dos shows internacionais (figuras 27 e 28) foi incorporado pelo produtor revisteiro aos seus materiais de marketing veiculados, como conferimos nas ilustrações correspondentes às figuras 29 e 30.

Figuras 27 e 28 – Cartazes de propaganda do filme musicado americano “*Ziegfeld Follies*”, em 1946, e do espetáculo parisiense do Lido, em 1957.



Fonte – Site Movie Poster<sup>51</sup> (cartaz do filme “*Ziegfeld Follies*”) e O Cruzeiro<sup>52</sup> (cartaz do espetáculo do Lido).

Figuras 29 e 30 – Cartazes de divulgação da revista “*Eu quero sassaricã*”, em 1951, e da revista “*Tem bububu no bobobó*”, em 1959.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Ademais, os musicais cinematográficos americanos exibiam uma indumentária custosa e bem elaborada, o que atestamos, dentre outros exemplos, na cena do filme “*Ziegfeld Follies*” (figura 31), de 1946, e esse luxo e sofisticação, dentro da criação de figurinos extraordinários, caracterizavam as revistas do Teatro Recreio.

<sup>51</sup> Disponível em [https://www.movieposter.com/poster/MPW-107572/Ziegfeld\\_Follies.html](https://www.movieposter.com/poster/MPW-107572/Ziegfeld_Follies.html). Acesso em: 3 fev. 2017.

<sup>52</sup> Imagem extraída da revista O Cruzeiro (16.02.1957, p. 65).

Figura 31 – O guarda-roupa de requinte no filme “Ziegfeld Follies”, em 1946.



Fonte – Imagem capturada de um vídeo do YouTube.<sup>53</sup>

Ou seja, a exposição de vestimentas de custos elevados (muitas das quais importadas), repletas de plumas, paetês, penas, miçangas, lantejoulas e purpurinas,<sup>54</sup> era um traço extremamente valorizado por Walter Pinto, como visualizamos na revista “É fogo na jaca”, em 1953 (figuras 32 e 33). Diversos trajés desenhados por Joselito Mattos – um de seus principais figurinistas – foram, aliás, a pedido do próprio empresário, confeccionados em Paris especialmente para a peça (A Manhã, 14.04.1953, p. 5). “É fogo na jaca”<sup>55</sup> contou até mesmo com penteados inéditos no Rio e joias originais e deslumbrantes vindos da “Cidade Luz”, como escreve o Segundo Caderno do jornal Tribuna da Imprensa (30.03.1953, p. 2).

Figura 32 – Revista “É fogo na jaca”, em 1953. Ao centro, a vedete francesa Regina Nacer.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

<sup>53</sup> Imagem disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_3MO3o9Qjg](https://www.youtube.com/watch?v=x_3MO3o9Qjg). Acesso em: 3 fev. 2018.

<sup>54</sup> Brandão (2004, p. 12) afirma que “o veludo, as plumas, as miçangas e os paetês só apareciam nas produções mais caras, em especial a partir dos anos quarenta, com a influência da *féerie* e dos shows dos cassinos”.

<sup>55</sup> A principal atração deste espetáculo era Ivaná, cantor, bailarino, transformista e modelista que Walter Pinto trouxe do *Le Carroussel* de Paris. Dotado de recursos físicos, o artista francês apresentava em cena um guarda-roupa caríssimo.

Figura 33 – Participação de vedetes e *girls* no quadro “A lenda da vitória régia” da revista “É fogo na jaca”, em 1953.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Joselito Mattos<sup>56</sup> também criou as indumentárias (figuras 34 e 35) da revista “Eu quero é me badalar”, em 1954, e boa parte delas foi executada em ateliers franceses, conforme informa o Correio da Manhã (03.12.1954, p. 11). De acordo com a revista Vida Doméstica (janeiro de 1955, p. 47), a idealização dos figurinos da referida revista

foi entregue a Joselito e a execução dividida pelo “atelier” da própria empresa [da qual fizeram parte 28 costureiras] com Oswaldo Motta à frente, e pelo “atelier” de Mme. Sounal, em Paris. Mas a idealização dos figurinos – que formou uma galeria de modelos de originalidade e esplendor jamais vistos em revista brasileira, quiçá em todo o mundo – teve que obedecer ao espírito da revista, de estar de acordo com a fantasia, temas, cenários, música e coreografia do grande conjunto, não se poupando os tecidos de alto preço e os adornos luxuosos de plumas, lantejoulas, paetês, mais valiosos do que ouro.

Figura 34 – Apresentação de um grupo de bailarinas argentinas na revista “Eu quero é me badalar”, em 1954.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

<sup>56</sup> Joselito chegou a ser “convidado a criar figurinos para espetáculos de revistas em Paris”, segundo o jornal Tribuna da Imprensa (09-10.10.1954, p. 3).

Figura 35 – A *performance* do corpo de baile portenho se repetiu na revista “Eu quero é me badalar”, em 1954.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Outro típico vestuário parisiense é mostrado na figura 36, trajado por duas *girls* na peça “Eu quero *sassaricã*”, em 1951, “cujo guarda-roupa foi setenta por cento adquirido no ‘Lido’, em Paris” (Última Hora, 31.10.1951, p. 5).

Figura 36 – Duas bailarinas se exibem no quadro “*C’est Paris*” da revista “Eu quero *sassaricã*”, em 1951.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Na capital francesa, foi ainda confeccionada parte do guarda-roupa da revista “É de xurupito”, em 1957 (figura 37). Desta vez, Joselito contou com a parceria de outro renomado profissional da época: Aelson Trindade, como assinala a Revista do Rádio (17.08.1957, p. 24).

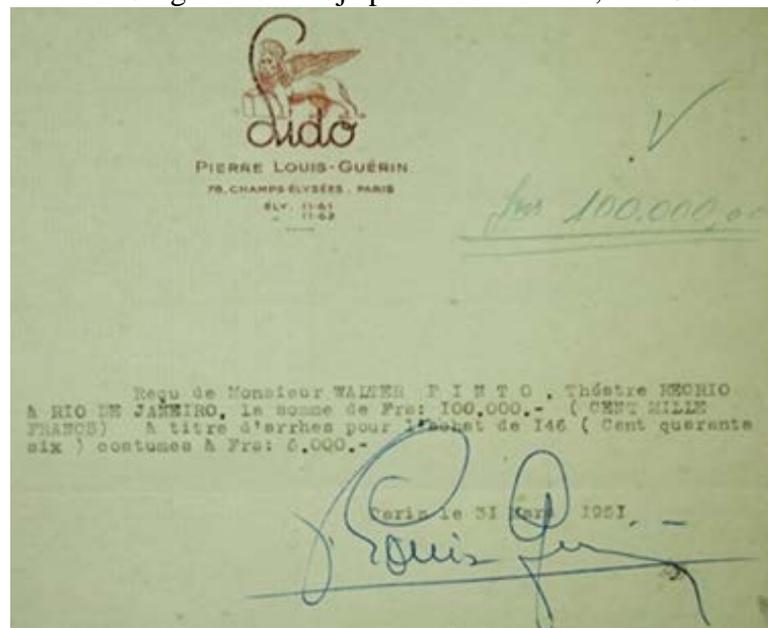
Figura 37 – O requinte do vestuário da artista argentina Hildegard Sulrubeis, integrante do elenco do Teatro Recreio em “É de xurupito”, em 1957.



Fonte – Revista do Rádio (31.08.1957, p. 37).

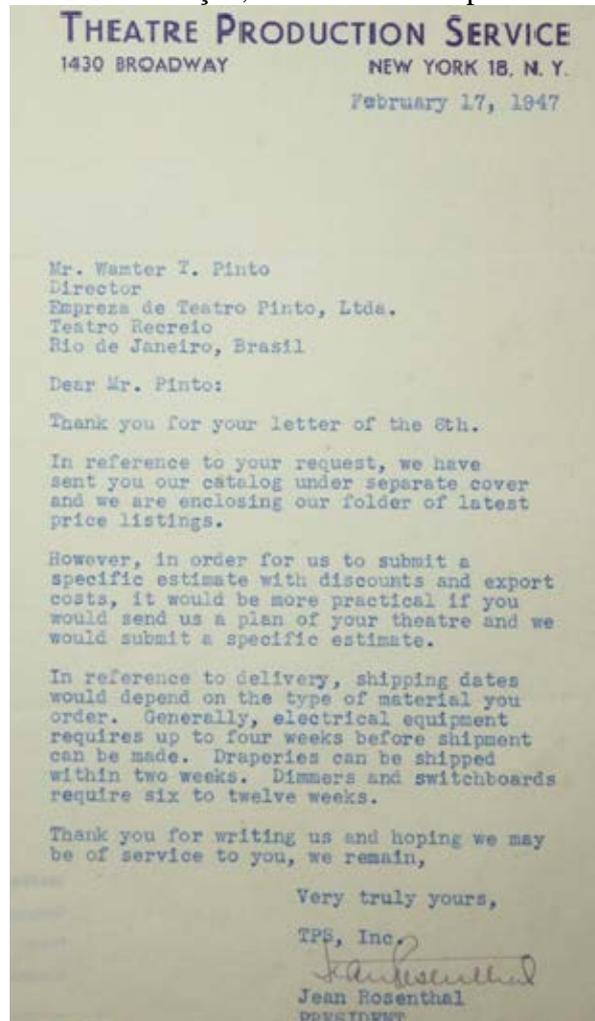
Houve, ao longo da trajetória de Walter Pinto no teatro musicado, vários contatos dele com o exterior, para encomenda e compra de figurinos, cotação de preços, solicitação de catálogos de materiais diversos e prazos de entrega (figuras 38 e 39).

Figura 38 – Recibo de compra no valor de 100.000 francos (feita por Walter Pinto) de 146 figurinos na loja parisiense “Lido”, em 1951.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Figura 39 – Correspondência do *Theatre Production Service* da *Broadway* para o empresário em 1947, em que a firma americana lhe fornecia informações sobre prazos de entrega de equipamentos elétricos e de iluminação, além de tecidos para a decoração das produções.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

A preocupação de Walter Pinto não foi diferente com a alta qualidade técnica de suas montagens. Em meados dos anos 40, informou ao jornal *Gazeta de Notícias* (11.02.45, p. 6):

exibirei aos frequentadores do Recreio um moderníssimo aparelho elétrico, adquirido agora em São Paulo, e do qual não existe outro exemplar no Brasil. Possuindo lente de projeção e um poder extraordinário de iluminação, esse aparelho, de fabricação americana, tem a faculdade de transformar, em plena cena, os cenários e o guarda-roupa, dando a impressão de que houve uma “mutação à vista”.

Neste mesmo período, lançou a luz negra no país, na revista “*Canta Brasil*”, em 1945, e o Recreio foi o primeiro teatro brasileiro a contar com este novo recurso importado de iluminação (PAIVA, 1991, p. 514).

Outra novidade em sua gestão: a aquisição de um microfone original da marca americana Altec, lançado, com exclusividade, na revista “*É fogo na jaca*” (1953), “um

aparelho que é a última palavra em matéria de eletrônica” (A Manhã, 14.04.1953, p. 5), com propósito de ampliar o som, com perfeição, por todo o teatro.

Além dos equipamentos de luz e som importados (geralmente dos Estados Unidos), Walter Pinto se mantinha antenado às novas tendências coreográficas abordadas por conceituados periódicos americanos à época, como demonstram as numerosas edições de publicações sobre o tema<sup>57</sup> encontradas em seu arquivo no centro de documentação da Funarte.

O material de propaganda da revista “É de xurupito” (1957) (figura 40) ressalta a exibição de moderníssimos bailes nos moldes americanos (como assinalado pela seta), que contavam com dançarinas brasileiras, francesas, argentinas e inglesas, sob a direção do coreógrafo inglês Bernard Hall, contratado especialmente para a produção. Em texto assinado por Francisco Manoel, para a Revista da Semana (05.10.1957, p. 30), o jornalista complementa que a coreografia da referida peça “é do tipo ‘musical da Metro’ [...] As garotas... (quanta menina bonita!...) marcam com desembaraço e, em alguns quadros, lembram as famosas ‘Rockets’<sup>58</sup> do Radio City de Nova York”.

Figura 40 – Anúncio de divulgação da revista “É de xurupito” na imprensa escrita.



Fonte – O Jornal (08.09.1957, p. 8).

Dois anos mais tarde, na revista “Tem bububu no bobobó” (1959), Walter Pinto continuava a incrementar seus bailes ao convidar dois coreógrafos estrangeiros para

<sup>57</sup> 1) *Dance Magazine*, periódico mensal sobre números de dança (nov./dez. de 1949, jan.-maio/set de 1950, mar-set de 1951 e jan-dez de 1952); 2) *Theatre Arts*, periódico mensal (mar-dez de 1947, jan de 1948, fev/set de 1950, mar/ago/dez de 1952, fev/mar/jul/out/dez de 1953, jan/mar/jul/out/nov de 1954 e abr de 1955).

<sup>58</sup> As *Rockets* do Radio City de Nova York, por quase um século têm sido ícones americanos, sendo uma companhia de dança que desde 1932 se apresenta no *Radio City Music Hall* em Manhattan, Nova York. Destaca-se sua participação em muitos eventos históricos memoráveis. Disponível em <http://www.rockettes.com/history/>. Acesso em: 20 jul. 2017.

integrar o espetáculo, um deles assistente do renomado coreógrafo do filme americano “*Guys and dolls*” (“Eles e elas”), de 1955. Como observa o Diário da Noite (17.03.1959, p. 6):

Walter Pinto não mede sacrifícios para que as suas produções sejam sempre apoiadas em magníficos elencos, técnicos e artísticos. No terreno dos técnicos a coisa toma vulto notável e além de mandar vir bailarinos, bailarinas, girls e modelos da Argentina e da Europa, Walter Pinto contrata cenógrafos e coreógrafos dos mais destacados e famosos. Agora mesmo vem ele contratar os coreógrafos Mário Marozzi, assistente de Michael Kidd, coreógrafo do filme “Eles e elas” da Metro e Domingo Otero, que foi assistente de Alfredo Alaria, coreógrafo e bailarino atualmente no *Lido* de Paris.

À vista disso, convergimos com o comentário de Brandão (2005, p. 129): “o modelo que inspirou a mudança [nos espetáculos de Walter Pinto] era híbrido – tanto se recorria aos ares de Hollywood e às *folies* francesas e norte-americanas quanto aos truques do *music-hall* e do show de cabaré”. Ou seja, o modelo de suas folias pautava-se na expressão visual e no maravilhoso, e se espelhava tanto nos espetáculos do *Moulin Rouge*, *Folies Bergère* e *Lido*, como nos musicais da *Broadway* e do cinema estadunidense.

Em adição, incorporava elementos do carnaval carioca e, de acordo com Paiva (1991), Antunes (2002) e Brandão (2005), aspectos da estrutura espetacular dos shows dos cassinos da Urca, Copacabana e Atlântico,<sup>59</sup> montados com elementos estrangeiros e artistas de renome internacional (MACHADO, 1977), tais como Carmen Miranda, Josephine Baker, Maurice Chevalier, Bing Crosby, Tito Guisar, Lucienne Boyer, Orson Wells.

Dessa forma, como comenta Tinhorão (1972, p. 48), “a influência dos *shows* de cassinos de jogo foi decisiva para a adoção de novos conceitos no campo dos espetáculos musicados”, influência esta também abordada em artigo publicado em *A Noite Ilustrada* (01.06.1948, p. 14):

O nosso teatro musicado vegetou durante longo tempo, em que tivemos revistas de um falso luxo e de muito mau gosto, em suas montagens. Mesmo os espetáculos de Manuel Pinto, pai de Walter Pinto, que eram muito arrojados para a época, hoje seriam considerados tentativas mais ou menos infantis... Os cassinos, com a importação de artistas estrangeiros de vários gêneros, copiando ideias de filmes, gastando à larga com figurinos e guarda-roupas, foram introduzindo um gosto novo e um conceito também novo do que é um “show” [...] as tiradas de efeito verbal, tão do gosto de alguns revistógrafos antigos, foram desaparecendo, substituído por um dinamismo, uma síntese e uma variedade maiores. O público se tornou mais exigente. Não quer mais números longos e fatigantes. Quer ver mais coisas, no menor espaço de tempo possível. Quer ver sobretudo coristas bonitas. Acabaram-se

<sup>59</sup> Esses shows dos cassinos eram “espetáculos do gênero *Folies Bergère* parisiense: mini revistas, seguidas de apresentações de cabaré, com serviços de bebidas e comidas nas mesas e camarotes, semelhantes às apresentações do *Alcazar Lyrique*, no século XIX” (ANTUNES, 2002, p. 94).

aquelas caras estereotipadas, que contavam tempo no Recreio e em outros lugares, tornando-se por assim dizer vitalícias, após dez anos de batente...

O mesmo periódico continua: “Todos esses aspectos provocaram a *Ziegfeldização* dos espetáculos musicados por influência dos cassinos” (p. 3), o que levou Walter Pinto a comprar o guarda-roupa do cassino da Urca por 200.000 cruzeiros (O Cruzeiro, 18.10.1947, p. 25), em ocasião da proibição dos jogos de azar no país, em 1946.

Esse convívio simultâneo de diversos espaços e tempos presentes nos seus espetáculos é destacado por Paiva (1991, p. 452) ao afirmar que “Walter Pinto assumiu a responsabilidade de fazer um teatro de revista à imagem e semelhança de Florenz Ziegfeld, [Lee] Shubert,<sup>60</sup> Earl Carrol,<sup>61</sup> George White<sup>62</sup> e os manipuladores do Lido de Paris, antecipando, mesmo inconscientemente, os superespetáculos ofuscantes e fugazes de Las Vegas”.

Evidencia-se, através desses exemplos, que a ideia de agregar, no teatro de revista de Walter Pinto, elementos inspirados nos cabarés parisienses, nos filmes de Hollywood, nas obras de Ziegfeld e Berkeley, nos shows dos cassinos cariocas e no carnaval do Rio de Janeiro (como veremos no segundo capítulo deste trabalho) é resultado das mediações realizadas pelo produtor-empresário revisteiro em diferentes níveis simbólicos e sociais.

Em síntese, Walter Pinto, nos seus 20 anos de êxitos ininterruptos, incorporou e interagiu com a contemporaneidade em suas produções, em reflexo à dramaturgia da época, fazendo com que o *Moulin Rouge*, o *Folies Bergère* e o cinema americano fossem encenados com características brasileiras. Ele foi, portanto, um divisor de águas para a revista nacional, dando novos rumos ao gênero, movido pela crença de que uma nova sociedade estava à procura de consumir produtos mais modernos. A cada ano, a ênfase no visual dominava e ampliava-se em suas realizações, cuja marca registrada era a produção grandiloquente, o show arrebatador, ou seja, ele possuía o sentimento do espetáculo e o sentido do espetacular, e apropriava-se de todos os recursos plásticos e sensoriais possíveis para atrair e impressionar vivamente os espectadores, em busca de tornar realidade suas fantasias mais arrojadas. Impactava a plateia, inclusive, com truques seguidos, para que todos saíssem do teatro intrigados e ficassem tentados a retornar mais vezes para descobri-los.

<sup>60</sup> Empresário e produtor teatral norte-americano, presidente da *Shubert Theatrical Enterprises*, que administrava metade dos teatros da *Broadway*. Lee Shubert foi responsável pelo primeiro sucesso de Carmen Miranda nos Estados Unidos. Em 1939, durante viagem ao Rio de Janeiro, o empresário conheceu a artista no Cassino da Urca, assinando, com ela, um contrato de trabalho na revista musical *The Streets of Paris*.

<sup>61</sup> *Showman*, diretor e produtor teatral americano de vários musicais da Broadway, conhecido por suas revistas teatrais, que contavam com danças e figurinos extravagantes.

<sup>62</sup> Diretor e produtor teatral americano. Foi ainda ator, coreógrafo, compositor, dançarino, letrista, roteirista e proprietário de teatro na Broadway. Produziu, com sucesso, entre 1919 e 1939, muitas revistas teatrais da Broadway, intituladas *White's Scandals*, montadas nos moldes das *Ziegfeld Follies*.

#### 1.4 “Canta Brasil”: o papel da música nos espetáculos

Visamos, neste subcapítulo, analisar o papel da música (em especial a carnavalesca) nas revistas de Walter Pinto.

Assim como o teatro de revista brasileiro conta com pouca referência na literatura da área musical, o papel da música nesse gênero também carece de estudos. O propósito, aqui, é entrelaçar contribuições da literatura com visões de artistas depoentes, buscando lançar algumas luzes sobre o tema.

##### 1.4.1 Características gerais

A música, que desempenhava inicialmente uma função incidental e de complemento no teatro de revista brasileiro, passou, com o decorrer do tempo, a adquirir o mesmo valor do texto dos espetáculos, atingindo um prestígio ainda maior, no gênero, no período do Estado Novo, pois a censura do regime ditatorial estimulava sua valorização, bem como a do carnaval e dos efeitos visuais (ANTUNES, 2002, p. 99), o que pode ser visto no teatro musicado de Walter Pinto.

A gestão de Walter Pinto, apontado pelo maestro Eleazar de Carvalho<sup>63</sup> como “o ‘Beethoven’ do gênero revista”,<sup>64</sup> é marcada pelos seguintes aspectos musicais: valorização crescente da orquestra (ampliação do número de músicos, acréscimo de novos instrumentos); maior incremento dos arranjos;<sup>65</sup> execução de vasto repertório; diversidade de estilos empregados; uso do coral (do qual chegou a participar o conjunto vocal os *Golden Boys*); grande quantidade de profissionais envolvidos na rede de produção.

Paralelamente, a música estava alinhada à grande popularidade e desenvoltura das vedetes nos quadros em que cantavam, entre as quais poderíamos citar Virgínia Lane, Renata Fronzi e Mara Rúbia. Esta última atingiu importância de “estrela” na revista “Vamos pra cabeça” (1949), ao cantar, cercada de *girls*, a marchinha “Chiquita bacana”, de João de Barro e Alberto Ribeiro, que arrebatou os foliões no carnaval daquele ano (PAIVA, 1991).

<sup>63</sup> O maestro Eleazar de Carvalho fez um magistral arranjo de músicas de Schubert, Wagner, Carlos Gomes e Verdi para uma das apoteoses da revista “Barca da Cantareira” (1944), de Walter Pinto.

<sup>64</sup> Dedicatória de Eleazar de Carvalho para o empresário em dezembro de 1950, na qual o regente envia ao empresário o programa do cabaré parisiense *Concert Mayol*, com numerosas fotografias do espetáculo por ele assistido neste período. Acervo Walter Pinto – Funarte/Cedoc.

<sup>65</sup> Artistas renomados da música erudita brasileira elaboraram orquestrações para revistas de Walter Pinto, tais como Eleazar de Carvalho, César Guerra-Peixe, Léo Peracchi e outros.

Chiquita bacana / Lá da Martinica / Se veste com uma casca / De banana nanica. /  
 Não usa vestido, / Não usa calção, / Inverno pra ela / É pleno verão. / Existencialista  
 / Com toda a razão. / Só faz o que manda / O seu coração.

Segundo a literatura que se debruça sobre a revista brasileira na fase Walter Pinto, as composições eram selecionadas por um diretor musical e executadas por uma orquestra (figura 41), que chegou a contar com 30 “professores”<sup>66</sup> em uma peça do empresário intitulada “O diabo que a carregue... lá pra casa” (1961).

A orquestra do Teatro Recreio era formada por instrumentos dos naipes de cordas (violinos, contrabaixos), madeiras (flautas, fagotes), metais (trompetes, trombones, saxofones) e percussão (tímpanos), além de outros pouco comuns em conjuntos do gênero à época, tais como campanário elétrico, órgão (“Gran Concert Hamond”), celeste e solovox.

A vedete Renata Fronzi destaca que tudo era feito ao vivo, sem *playback*.<sup>67</sup> E complementa: havia um intercâmbio crescente entre músicos de diferentes meios de entretenimento (o teatro de revista, o carnaval, o rádio, o cinema, o cassino).<sup>68</sup>

Figura 41 – O maestro “Vicente Paiva”<sup>69</sup> dirige a melhor orquestra até agora organizada para espetáculos musicados” em “É fogo na jaca”, em 1953. *A Noite Ilustrada* (16.06.1953, p. 21).



Fonte – *A Noite Ilustrada* (16.06.1953, p. 21).

<sup>66</sup> Termo com o qual Walter Pinto se referia aos instrumentistas integrantes da orquestra do Teatro Recreio.

<sup>67</sup> Em depoimento sobre a temática colhido pelo autor desta pesquisa em 12.09.2000.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Figura destacada no panorama artístico nacional, Vicente Paiva foi diretor musical do Cassino da Urca (1934-1945), regente da orquestra de Walter Pinto (1945-1959) e um grande compositor da música popular brasileira, autor da marchinha carnavalesca “Mamãe eu quero”, da “Marcha do Cordão da Bola Preta” (conhecida como “Segura a chupeta”), do samba “Ave Maria”, dentre outras composições de sucesso. Era pai da vedete Daisy Paiva.

Entrelaçavam-se, nos espetáculos de Walter Pinto, compositores/maestros “populares” e os de formação “erudita”; obras de Maurice Ravel, Giuseppe Verdi e George Gershwin ao lado de composições de Ary Barroso, Custódio Mesquita e João de Barro (Braguinha); música brasileira e estrangeira; orquestra com formato instrumental tradicional e bateria de escola de samba; marchinhas carnavalescas e temas operísticos, o que conferia ao gênero um caráter musical plural.

Quanto à influência americana,<sup>70</sup> ela se dava de várias formas. A revista “É de xurupito” (1957), por exemplo, inovava com um arranjo em ritmo de samba do concerto para piano “*Rhapsody in blue*”, de Gershwin. Já a revista carnavalesca “A cuíca está roncando” (1941) contava com uma orquestra-jazz. Esta influência ganha novo realce no quadro de apoteose “Alô América”, do primeiro ato da revista carnavalesca “Você já foi à Bahia?” (1941), em que uma marcha, de acento patriótico, não era mais do que uma reprodução do fechamento de um dos últimos filmes musicais da atriz e cantora Deanna Durbin à época.<sup>71</sup>

Alia-se a isso a importância do gênero revista ser um veículo de divulgação da nossa música popular, responsável por revelar, impulsionar ou consolidar a carreira de numerosos artistas em diferentes especialidades, tais como compositores, cantores, instrumentistas, regentes e arranjadores. Artistas como Ary Barroso (figura 42), Vicente Paiva, Freire Júnior,<sup>72</sup> Dalva de Oliveira, Aracy Cortes, Mary Lincoln, Lourdinha Bittencourt, Custódio Mesquita, Jorge Veiga, João Goulart, Eleazar de Carvalho, Léo Perachi, Lamartine Babo, Noel Rosa, Linda Batista, entre tantos outros, se destacavam nas produções de Walter Pinto.

Conforme assinala Candeia Jota Jr.<sup>73</sup> (autor das marchinhas carnavalescas “*Sassaricando*”, “Lata d’água na cabeça”, “Confete, pedacinho colorido de saudade”, entre outros sucessos), “o teatro de revista brasileiro serviu de trampolim para o sucesso de cantores

<sup>70</sup> Desde os anos 20, o jazz inspirava a música brasileira por meio de seus artistas, estilos (*swing, ragtime, foxtrot, charleston, boogie-woogie*), *jazz-bands* e *bigbands*, divulgados pela indústria fonográfica, pelo rádio, pelo cinema e, a partir da década de 50, pela televisão.

<sup>71</sup> Antiga estrela do cinema americano, Deanna Durbin pertencia ao grupo seletivo de jovens atrizes-cantoras, como Judy Garland e Shirley Temple, alcançando fama em 1936, quando realizou seu primeiro filme, “Três pequenas do barulho”. Após uma série de êxitos em obras como “Louca por música” e “Idade perigosa”, foi apontada em 1946 como a segunda artista mais bem paga de Hollywood, após Bette Davis. Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/05/morre-aos-91-anos-deanna-durbin-antiga-estrela-de-hollywood.html>. Acesso em 15 abr. 2018.

<sup>72</sup> Freire Jr. tinha um contrato de exclusividade com Walter Pinto, vivendo só dos direitos autorais do Teatro Recreio. O produtor afirmava à época quanto um compositor poderia ganhar, em termos de direito autoral, com a música incluída em suas produções, haja vista o êxito das mesmas. Depoimento de Walter Pinto em entrevista (em áudio) ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), realizada no ano de 1977, disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-depoimentos/walter-pinto-relembra-os-anos-de-gloria-no-teatro-recreio/>. Acesso em: 20 ago. 2017.

<sup>73</sup> Em depoimento sobre a temática colhido pelo autor desta pesquisa em 10.10.2000.

e compositores, principalmente antes do fortalecimento das emissoras de rádio e da televisão” no país.

Figura 42 – O compositor Ary Barroso (ao piano) toca uma melodia para uma das revistas de Walter Pinto (de pé), que o ouve atentamente, acompanhado pelo teatrólogo Freire Júnior, autor de muitos textos teatrais do produtor.



Fonte – Revista da Semana (10.06.1944, p. 30).

Muitas obras exitosas de Ary Barroso, por exemplo, fizeram parte do repertório de revistas teatrais, como “O tabuleiro da baiana” (revista “Concurso de beleza”); Bahia (revista “Dá-se um jeitinho”); “No rancho fundo” (revista “É do balacobaco”); “Faceira” (revista “Brasil do amor”); Risque (revista “Há sinceridade nisso?”); Aquarela do Brasil (“Não vou no golpe”) e “Na baixa do sapateiro” (revista “É xique xique no pixoxó”).

Um dos gêneros explorados por ele nos espetáculos musicados era o samba exaltação, a partir do lançamento de sua composição “Aquarela do Brasil”, em 1939. Este tipo de samba enaltecia o país em suas letras. Outras composições desta modalidade de samba foram incluídas em peças revisteiras nos anos iniciais da década de 40, tais como “Brasil pandeiro”, de Assis Valente; “Onde o céu azul é mais azul”, de Alcir Pires Vermelho, João de Barro e Alberto Ribeiro e “Canta Brasil”, de Alcir Pires Vermelho e David Nasser.

A presença do samba patriótico na fase do Estado Novo parece coincidir com o fervor patriótico, ideologia esta fomentada pela ditadura Vargas. Lenharo (1995, p. 209) observa:

A história ainda recente do samba tinha sido marcada por constantes manipulações: a classe média havia se apossado do samba, empastelando-o, assim como os políticos – a ditadura do Estado Novo –, em especial, tentavam transformá-lo em música oficial da nacionalidade.

Em adição, cabe ressaltar que um dos recursos musicais mais utilizados no teatro de revista brasileiro era o *pot-pourri* com composições conhecidas. No quadro “Carnaval integral”, da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944), por exemplo, os personagens Ela (uma mulata) e Ele (um folião), enrolados em pedaços de serpentina, trajando uma fantasia popular, cantavam um *medley* com vários *hits* de sucesso da folia ao longo dos tempos:

ELE: Se você fosse sincera, / Ô ô ô ô, Aurora! / Veja só que bom que era, / Ô ô ô ô, Aurora!  
 ELA: Com pandeiro ou sem pandeiro, / Ô ô ô ô - eu brinco! / Com dinheiro ou sem dinheiro, / Ô ô ô ô - eu brinco!  
 ELE: Vão acabar com a Praça Onze! / A nossa escola de samba não sai! / Chora o tamborim, / Chora o mundo inteiro. / Guardai os vossos pandeiros, guardai!  
 ELA: Ai, ai, ai, ai! / Está chegando a hora...  
 ELE: Foi a Camélia que caiu do galho, / Deu dois suspiros e depois morreu!  
 ELA: Macaco, olha o teu rabo! / Se não vai haver o diabo!  
 ELE E ELA: Linda morena! Morena! / Morena que me faz penar!  
 ELE: Mamãe eu quero! / Mamãe eu quero! / Mamãe eu quero mamar! (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 17-18)

Cabia à revista brasileira uma função dupla: apropriar-se do êxito de determinadas composições a fim de atrair o público ao teatro ou lançar a música<sup>74</sup> – até então desconhecida – para o sucesso (TINHORÃO, 1972, p. 21). O samba-canção “Ai, Ioiô” e as marchinhas de carnaval “Sassaricando” e “Nós, os carecas” são alguns exemplos de obras que obtiveram ótima acolhida nacional após serem lançadas nos palcos revisteiros. O ator cômico Carvalhinho<sup>75</sup> afirma que os grandes sucessos composicionais da época de Walter Pinto “vinham dos palcos dos teatros de revista, porque o público já saía do teatro assoviando as músicas que acabara de ouvir durante o espetáculo assistido”.

O sucesso da música servia também como fonte de inspiração para intitular as próprias peças do gênero, tais como “Disso é que eu gosto”, “Você já foi à Bahia?”, “Tico tico no fubá”, “Canta Brasil”, “*Sassaricando*”, entre tantas outras. O compositor Antonio Candeias Jota Jr.<sup>76</sup> observa:

Lembro-me que ao final de 1951 fui procurado pela atriz Virgínia Lane [...]. Queria ela uma música para o carnaval do ano seguinte. Trabalhamos, eu e meu parceiro Luiz Antonio, até que concluímos a marchinha “*Sassaricando*” e a apresentamos a Virgínia Lane na presença do empresário teatral Walter Pinto, que atuava no Teatro Recreio montando peças de sucesso a cada ano. A música agradou em cheio pela

<sup>74</sup> Como escreve o jornalista Brício de Abreu, em matéria publicada na revista O Cruzeiro (09.03.1968, p. 71), “o carnaval brasileiro e, principalmente, o carioca, está intimamente ligado ao nosso teatro. No início deste século, quase todas as músicas de carnaval – que não eram feitas especialmente para ele, mas que se tornaram populares e acabavam sendo incorporadas – partiam do teatro”.

<sup>75</sup> Em depoimento sobre a temática colhido pelo autor desta pesquisa em 12.09.2000.

<sup>76</sup> Em depoimento sobre a temática colhido pelo autor desta pesquisa em 10.10.2000.

brejeirice maliciosa e animação carnavalesca, o que fazia antever o sucesso que iria alcançar, como de fato alcançou, em todo o Brasil, poucas semanas após o lançamento do disco. Walter Pinto não perdeu tempo e a incluiu na peça que tinha o título de “Jabaculé de penacho” e que foi trocado para “Eu quero *sassaricá*”.

O carnaval era uma temática recorrente nas peças do gênero musicado. Existia, inclusive, a revista teatral carnavalesca, um dos meios responsáveis por lançar e/ou popularizar composições cantadas no período da folia. É o caso do espetáculo “Você já foi à Bahia?” (1941), cujo repertório reunia obras de mais de vinte compositores, como “Nós, os carecas”, “Praça Onze” e “Ai que saudades da Amélia” (PAIVA, 1991).

Na mesma peça, a música erudita também se fez presente. O soprano lírico Mary Lincoln,<sup>77</sup> uma das numerosas artistas descobertas e lançadas por Walter Pinto, dotada de recursos vocais excepcionais, apresentou-se no quadro “Carnaval em ópera” cantando a ária “Un bel di vedremo”, extraída da ópera “Madama Butterfly”, de Giacomo Puccini, caracterizada como uma japonesa em um quimono de seda estampada.

A revista “Eu quero *sassaricá*” (1951), da mesma forma, incluiu música erudita em seu repertório, como observamos no número em que a bailarina Marina Marcel dançava uma *mazurka* de Chopin.

Este renomado compositor e pianista do período da música erudita romântica, nascido em Varsóvia, um dos principais criadores da forma instrumental *Polonaise*, serviu como fonte de inspiração para a concepção de um número musical intitulado “*Polonaise*”, cantado por Linda Batista e *girls* na revista carnavalesca “Vamos pra cabeça”, em 1949:

Reina paz em Varsóvia  
 Vai tudo legal  
 Veio até a *Polonaise*  
 Pra brincar o carnaval.  
 Ela não veio de bonde  
 Ela veio de trem  
 Chegou na segunda-feira  
 No noturno de Chopin.  
*Polonaise, Polonaise*  
 Tentação  
 Vem se acalmar mais uma vez  
 No meu cordão  
 Seu garçom escute bem  
 Não dê bola pra ninguém  
 Traga um chope  
 Mais um chope bem gelado  
 Pro Chopin. (JÚNIOR, CUNHA, 1949, p. 30)

<sup>77</sup> Mary Lincoln foi eleita rainha das atrizes no carnaval de 1942.

Presente em toda a estrutura do teatro de revista nacional, a música fazia parte da *overture* orquestrada, do prólogo, dos números das vedetes, das cenas cômicas, dos quadros de fantasia e das apoteoses.

Em uma das apoteoses montadas por Walter Pinto, intitulada “Evocação do carnaval”, da revista carnavalesca *Momo na fila* (1944), a personagem “Saudade” cantava uma paródia da primeira marchinha da história da música popular brasileira, “Oh Abre alas”,<sup>78</sup> de Chiquinha Gonzaga:

SAUDADE: Oh abre alas, que eu quero passar! / Sou a Saudade, não posso negar! /  
Dos tempos idos, os grandes carnavais / Que não voltarão mais, só vim pra recordar!  
/ Oh abre alas, que eu quero passar! (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 31)

Portanto, a parceria entre música, carnaval e teatro de revista contribuiu sobremaneira para a construção de uma identidade nacional nas revistas, não somente pela linguagem e temas nacionais utilizados, mas também pelos gêneros adotados.

Elemento imprescindível dentro da estrutura dos espetáculos do teatro musicado, podemos dizer que a música era uma das grandes estrelas do gênero, e essa tinha que ser especial.

#### 1.4.2 A música em cena

Existia, nas produções de Walter Pinto, uma forte estrutura de produção para se pensar a música, para se montar a orquestração, ao adaptá-las tão somente às necessidades da cena, chegando, muitas vezes, a ser parcial ou integralmente alterada ou até mesmo excluída ao longo das temporadas, conforme a necessidade da montagem. De acordo com Rosa Zamith apud Gadelha,<sup>79</sup> eram feitas mudanças recorrentes em suas partituras no decorrer das temporadas, como rasuras e sobreposições. Segundo a autora,

havia uma preocupação muito grande com a reação do público, se aquilo [a música] tinha boa aceitação, se era aproveitado, se estava longo. Existia um diálogo constante entre música e cena, entre espetáculo e público. A gente percebe pelas inúmeras marcações feitas nas partituras.

<sup>78</sup> “Oh Abre Alas” foi criada pela compositora em 1899, encomendada por uma comissão do cordão “Rosa de Ouro”, que a cantou no carnaval do ano seguinte, quando se tornou o único sucesso desse e dos dois próximos carnavais (VASCONCELOS, O Cruzeiro, 29.01.1975, p. 53).

<sup>79</sup> Em Brasil – Ministério da Cultura. Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). *Redescobrimo as revistas*. Disponível em: [www.funarte.gov.br/artes/acervo/walter-pinto/redescobrimo as revistas/](http://www.funarte.gov.br/artes/acervo/walter-pinto/redescobrimo-as-revistas/). Acesso em: 22 mar. 2017.

Por vezes, houve desentendimentos do empresário com renomados maestros de formação “clássica”, que, por conta da rigidez do estudo da música erudita, queriam impor de que forma esta junção música e cena deveria ser feita, o que não era admitido por Walter Pinto. Este tinha autoridade absoluta para cortá-la do espetáculo ou adaptá-la no caminho musical que, segundo ele, deveria ser tomado (PINTO, 1977). Conforme ressalta o empresário, a música tinha que ser mais flexível nesta relação com a encenação. “A música no teatro tinha que ser um pouco elástica. A música era em função do artista, e não o artista em função da música”.<sup>80</sup>

Sobre este aspecto, a vedete Daisy Paiva,<sup>81</sup> filha do maestro Vicente Paiva, comenta que seu pai

foi um especialista nesse gênero. Quando o espetáculo estava sendo criado, o produtor e o diretor o faziam juntamente com o compositor musical. Tudo era estudado minuciosamente. A música deveria “descrever” o que estava sendo apresentado. Às vezes, o coreógrafo também participava. Quando havia um monólogo, ela o acompanhava de acordo com o que estava sendo declamado. Às vezes suave, em outras agressiva, mas sempre presente, ajudando a passar a emoção que o assunto sugeria.

Este comentário de Daisy Paiva é complementado pela reflexão da vedete Anilza Leoni<sup>82</sup> afirmando que o tema musical “variava de acordo com os acontecimentos do país, de acordo com o texto apresentado, com os números das vedetes”.

A fim de entrever este papel da música na construção de ideias, imagens e significados na cena de Walter Pinto, nos apoiaremos em Kerman (1990), que propõe três meios pelos quais a música pode contribuir para o drama: (1) na caracterização de uma personagem, apresentando traços subjetivos e emocionais que o envolve; (2) no estabelecimento de uma atmosfera, ao definir uma situação ou ambiente particular no qual certas formas de pensamento e ação são possíveis e (3) na geração de uma ação, associando-a ao ritmo com que um personagem executa suas ações.

Tendo como fio condutor essas categorias, enriquecidas por observações de Freire e Portela (2013), buscaremos estabelecer, a seguir, possíveis relações entre música e textos com os quais ela interage no teatro musicado de Walter Pinto.

---

<sup>80</sup> Depoimento de Walter Pinto em entrevista (em áudio) ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), realizada no ano de 1977, disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-depoimentos/walter-pinto-relembra-os-anos-de-gloria-no-teatro-recreio/>. Acesso em: 20 ago. 2017.

<sup>81</sup> Em depoimento sobre a temática colhido pelo autor desta pesquisa em 08.10.2000.

<sup>82</sup> Em depoimento sobre a temática colhido pelo autor desta pesquisa em 19.09.2000.

### 1.4.3 Caracterização de um personagem

Segundo Kerman (1990), uma das funções dramáticas exercidas pela música no drama é a revelação do interior do personagem, ao expressar seus sentimentos, suas emoções. Na revista carnavalesca “Você já foi à Bahia” (1941), por exemplo, a vedete Aracy Cortes interpretava Minervina, uma autêntica mulata, entristecida diante da notícia do fechamento da Praça Onze à época (JÚNIOR, 1941), cantando, na peça, o samba “Praça Onze”, de Herivelto Martins e Grande Otelo, cuja letra reproduzimos a seguir.

Vão acabar com a Praça Onze! / Não vai haver mais escola de samba, não vai / Chora o tamborim, chora o morro inteiro! / Favela, Salgueiro, Mangueira! Estação Primeira!... / guardai os vossos pandeiros, guardai / Porque a escola de samba não sai / Adeus, minha Praça Onze, adeus! / Já sabemos que vais desaparecer / Leva contigo a nossa recordação / Mas, ficarás eternamente em nosso coração / E, algum dia, nova praça nós teremos, / e o teu passado cantaremos.

Através deste exemplo, Minervina externava seu descontentamento, em tom crítico, com o término da Praça Onze, por ser esta praça considerada o berço do carnaval carioca, manifestação com a qual sua figura está associada.

O papel da música, aqui, atua cenicamente intervindo no drama ao “completar as informações sobre o pensamento e a ação de um personagem com uma introversão da vida mais interior de seus sentimentos” (KERMAN, 1990, p. 251), e o gênero samba e seu ritmo sincopado contribuem para reforçar a caracterização social da mulata, reforçando estereótipos. Este trecho pode ainda ser interpretado por similaridade de caráter, pois sublinha traços particulares da personagem e da cena (FREIRE, PORTELA, 2013).

A música exerce essa mesma função dramática no quadro “Tabuleiro de doces”, da revista “Carnaval da vitória” (1946), por meio do qual elementos musicais caracterizam a situação emocional de outra personagem, a baiana, representada pela vedete Renata Fronzi e por várias *girls*. A cena atinge o seu auge quando essas baianas se dirigem à plateia, com seus tabuleiros de doces, oferecendo-os aos expectadores. Com graça e beleza, elas dançam um ritmo de maxixe e cantam:

Tira, tira um doce só, por favor! / Quer cocada ou pão de ló, meu senhor? / Tira, tira um doce só, por favor! / Quer cocada ou pão de ló, meu senhor?... / A minha bandeja tem tapioquinha de coco / Pé de moleque também e quem provar fica louco / Tira, tira meu benzinho! Tira, tira, minha Nega! / Tira só um bocadinho senão o doce não chega (PEIXOTO, SENNA, PINTO, 1946, p. 22).

Evidencia-se, nesse quadro, o ritmo do maxixe em sintonia com a malícia no conteúdo poético da composição, retrato do dengo, do jeito provocador da personagem, que mexe e remexe para seduzir a plateia. Ou seja, uma ilustração sonora de sensação corpórea proveniente do estado de alegria vivenciado pela personagem.

Nesse trecho analisado, além de apresentar um sentimento individual, “a música dá vida a uma personagem” (KERMAN, 1990). Seu papel atua cenicamente, mais uma vez, por similaridade de caráter, ao ressaltar aspectos peculiares da figura da baiana e da estrutura cênica da qual ela faz parte (FREIRE, PORTELA, 2013).

#### 1.4.4 Estabelecimento de uma atmosfera

A música de cena possui também, como explica Kerman (1990), uma função dramática de estabelecer a cor local de um lugar ou de uma cultura, atuando por similaridade de caráter ao sublinhar características da cena.

Tomamos como exemplo o quadro “O morro já não desce p’ra cidade”, extraído da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944), cujo cenário inspirava-se em um morro carioca. Na representação, estavam presentes o português, encostado ao portal da venda; a mulata, na janela do barraco; o moleque, sentado em um degrau da escada de pedras; a cabrocha, com uma lata d’água na cabeça, junto à bica, e vários malandros cercados de cuícas, pandeiros e violões (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944). Ou seja, um típico quadro de morro, tendo como coadjuvantes seus próprios moradores, que cantavam o samba intitulado “Morro”, composto por Waldemar de Abreu (Dunga) e Mário Rossi:

Morro!... és o primeiro a dar bom dia ao sol que nasce no horizonte depois da lua cheia desmaiar / Morro!... és o primeiro que recebe o boa noite das estrelas, que gostam tanto de te ouvir cantar / Teu povo não tem luxo nem vaidade / Porém, possui em cada barracão, ao lado da maior simplicidade, um sonho... uma esteira e um violão (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 36).

Neste trecho, a música estabelece uma atmosfera cultural, através da inserção de uma paisagem sonora própria de um ambiente particular (KERMAN, 1990). Ou seja, o samba, o seu ritmo sincopado, os instrumentos de percussão (cuícas e pandeiros) presentes em cena e as descrições do morro na letra da composição podem ser vistos como espaços de formação de ideias e significados musicais na representação, ao teatralizar o contexto cultural de uma região específica, a partir da utilização de elementos sonoros pertencentes a ela (KERMAN,

1990), o que contribui, inclusive, para a construção de uma determinada percepção de identidade nacional no período.

Outra revista a retratar este sentimento de brasilidade é “Canta Brasil” (1945). Na apoteose principal da peça, após encenação da conquista de Monte Castelo pelos soldados brasileiros na fase da Grande Guerra, surgem escadarias, por onde evoluem bailarinas, trajadas de branco (representando as enfermeiras da paz), empunhando enormes bandeiras brasileiras, cantando em coro:

Enquanto pelos campos de batalha / Altiva tremular nossa bandeira / Com fé eu lutarei, a vida arriscarei / E o inimigo sem temor esmagarei / No instante decisivo da arrancada / Em ti só pensarei, Pátria adorada, por céu e terra e mar / Há de o meu braço varonil / Honrar-te ó meu Brasil! / E no dia em que eu voltar / Hão de os pássaros cantar / E surgirá do sol estranha claridade / E entre salvas de canhões / Pulsarão mil corações / Porque trarei comigo a paz e a liberdade (PEIXOTO, BÔSCOLI, ORLANDO, 1945, p. 58).

Essa passagem musical pode ser interpretada como uma forma de leitura e de participação ativa na construção de uma identidade nacional, ao ressaltar uma letra com conotação nacionalista (usando, inclusive, algumas expressões mais rebuscadas) e ao utilizar um samba do tipo exaltação, cuja presença na fase do Estado Novo parece coincidir com o fervor patriótico. Kerman (1990) afirma que a música estabelece atmosferas culturais emblemáticas, podendo representar valores, símbolos dramáticos de um grupo ou mesmo de uma ideologia.

O papel da música, aqui, apoia-se na pretensão de construir uma determinada percepção de patriotismo, na fase da segunda guerra mundial e do Estado Novo, e utilizava apelos ideológicos ao nacionalismo e ufanismo. A música, neste exemplo, atua cenicamente ressaltando o caráter patriótico da letra e da cena por suas características rítmicas e textuais (FREIRE, PORTELA, 2013).

Vê-se situação semelhante no quadro “Carnaval na trincheira” da revista carnavalesca “Rei Momo na guerra” (1943), cuja ambientação se dá no interior de uma trincheira durante a segunda guerra mundial, onde soldados brasileiros encenam os preparativos para o combate e cantam uma marcha de exaltação à pátria:

CORO DE SOLDADOS (Em fila): Avante, soldados pra Pátria defender / Assim perfilados havemos de vencer! / Vitória antes da paz ideais aliados é (sic) / Nós teremos fé de vencer, de vencer ou morrer. / Nós somos da Pátria a guarda fiéis soldados, disciplinados / Mostremos ao mundo inteiro que o brasileiro, é verdadeiro! (JÚNIOR, 1943, p. 1).

Este quadro mostra a música atuando na caracterização de um ambiente físico particular ao criar atmosferas emocionais gerais impregnadas na cena (KERMAN, 1990).

Mais interessante e mais significativo, do ponto de vista da intervenção da música no drama, são aqueles casos em que se faz a atmosfera penetrar a ação, o pensamento e o sentimento (KERMAN, 1990, p. 261).

#### 1.4.5 Geração de uma ação

Uma terceira intervenção da música no drama se dá por sua desvinculação nítida de caráter com o personagem ou com a cena, atuando como pano de fundo sonoro, elemento de ligação entre dois momentos cênicos ou dando o tempo do movimento e da ação (FREIRE, PORTELA, 2013).

Com certa frequência, esta função dramática é exercida através de composições estritamente instrumentais (FREIRE, PORTELA, 2013), como no anúncio do filme promocional da revista “É de xurupito”,<sup>83</sup> exibido nos cinemas de São Paulo, em 1957, em que a música se relaciona de forma conectada ritmicamente com as ações executadas no palco, ou seja, com a atuação de vedetes, *girls e boys* na coreografia e na grande escadaria.

A música cumpre este mesmo papel, sem vincular-se expressivamente ao caráter do personagem ou da cena, no avant-prólogo da revista “Eu quero *sassaricá*” (1951), no qual a orquestra executa uma música incidental como pano de fundo (criando uma atmosfera de suspense e, em seguida, descrevendo o amanhecer) e, mais adiante, como elemento de ligação entre dois quadros (para mutação cenográfica), conforme descrição de parte do texto da revista:

A orquestra executa uma música misteriosa, profunda, e ao subir o pano, desce um véu finíssimo, através do qual se percebe o palco envolvido em fumo branco às vezes com clarões vermelhos. No centro do palco, um globo enorme gira lentamente. Ao som da música, num bailado surrealista, em grandes saltos, figuras as mais exóticas, vestidas com longas túnicas, de gaze preta, atravessam a cena iluminadas por projetores interiores que jorram luz roxa, verde escuro, vermelha [...] Uma voz pausada e grave, recita através do microfone, a seguinte síntese dos versículos da Bíblia: no princípio, criou Deus os Céus e a Terra. E não havia luz sob a face da terra e do abismo onde imperavam os Gênios da Treva. [...] e disse Deus: Haja luz, e houve luz. (Música amanhecer) – E viu Deus que era boa a luz. E Deus chamou a luz dia: e as trevas chamou noite. E disse Deus: Haja luminas na expansão dos Céus para alumiar a terra. E fez as estrelas. E viu que isso era bom. (Vai-se a música modificando para melodia diferente. Outros véus vão descendo pontilhados de estrelas luminosas. Faz por trás dos véus a mudança dos cenários

<sup>83</sup> Disponível em <https://vimeo.com/15955429>. Acesso em: 20 jul. 2017.

enquanto pela frente surgem as estrelas para um bailado. (JÚNIOR, IGLESIAS, PINTO, 1951, p. 3)

Observa-se, neste exemplo, a intervenção de elementos musicais ocorridos simultaneamente aos acontecimentos do enredo, pois “a música, como a ação, existe no tempo e articula o tempo” (KERMAN, 1990, p. 251).

Uma situação similar encontra-se no fim do prólogo da revista “Canta Brasil” (1945), em que personagens cantam e dançam um maxixe em número de cortina, a fim de dar tempo das mudanças do(s) cenário/telões presentes no prólogo, bem como das trocas de figurinos, adereços e objetos do vestuário do elenco para o próximo quadro (COLLAÇO, 2012, p. 16).

Esta função dramática se repete na introdução do quadro “Carnaval integral”, da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944). Neste quadro, dois foliões (personagens Ela e Ele), fantasiados e enrolados em pedaços de serpentina, entram em cena, em lados opostos do palco, até se encontrarem no centro da cena. Ambos vêm marcando passos de dança em precisão ao som de uma marcha carnavalesca (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944), gerando uma relação sincronizada entre música e cena.

O papel da música aqui novamente está associado à utilização do pulso rítmico conectado à cena, ou seja, à concomitância entre elementos musicais e acontecimentos da trama.

Assim, a música no drama também se adapta “à tarefa de espelhar, sustentar, moldar, ou qualificar ações individuais” (KERMAN, 1990, p. 251).

### 1.5 “Boa... até a última gota”<sup>84</sup>: a presença feminina

Após a segunda guerra mundial, entravam em evidência a sofisticação e o luxo na moda feminina. Rita Hayworth, Ava Gardner, Marilyn Monroe, Grace Kelly e Brigitte Bardot são apenas alguns nomes apontados como ícones de beleza e sensualidade do cinema estrangeiro a partir deste período, trajadas com seus vestidos amplos e acessórios: luvas compridas, colares de pérolas, sapatos de salto alto.<sup>85</sup>

Rapidamente, Walter Pinto capturou este “look” particular das artistas do cinema internacional, e passou, então, a explorá-lo crescentemente em suas produções, nas quais o

<sup>84</sup> Título de espetáculo musicado escrito por Freire Jr. em 1951, com supervisão de Walter Pinto.

<sup>85</sup> Disponível em <http://voialamercedes.blogspot.com.br/2012/08/ola-luxos-nao-e-de-hoje-que-moda-existe.html> e em <http://nadafragil.com.br/moda-anos-50-decadas-da-moda/>. Acesso em: 27 ago. 2017.

*glamour* de vedetes, *girls* e modelos de vários países se tornaram um ingrediente essencial. O produtor (1977, p. 166) afirma que

quem vai ao teatro quer ver tudo bonito, cenário, roupa, mulheres. [...] fiz o expurgo no elenco das bailarinas e comecei a contratar pelo dobro do preço dançarinas [do Cassino] da Urca e de outros lugares. Organizei um elenco de *girls* que hoje faria honra a qualquer teatro, tinha francesa, polonesa, etc. Fui melhorando o corpo de girls, aumentando os salários.

A beleza e a exuberância dos corpos femininos (Figura 43) – de acordo com a óptica da época – estabeleciam comunicação direta com o público, em especial o masculino. O autor de novelas, Sílvio de Abreu, em prefácio do livro de Veneziano (2010, p. 11), ressalta:

Que corpos, que luxúria, que fantasia erótica maravilhosa foi para todos os homens essas magníficas mulheres do teatro rebolado. Virgínia Lane, Mara Rúbia, Nélia Paula, Iris Bruzzi, Carmem Verônica, Marly Marley, Luz Del Fuego, Elvira Pagã, Sonia Mamede, Eloína... Era uma profusão de plumas, paetês e hormônios. Redondas, generosas, esculturais, descendo as escadarias do cenário, envoltas no luxo, no brilho, transpirando malícia, com suas pernas magníficas, seu gingado, seus gestos amplos, poderosas.

Figura 43 – Três artistas de Walter Pinto, atuantes na revista “O diabo que a carregue... lá pra casa!”, em 1961. Ao centro, a vedete Brigitte Blair, ladeada por Dilene e Vitória, atestando, com seus corpos esculturais, a importância da aparência feminina no teatro musicado do empresário.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

As próprias propagandas de seus espetáculos na imprensa enfatizavam este aspecto da sensualidade feminina, como nas peças “Vamos pra cabeça” e “Está com tudo e não está prosa” (figuras 44 e 45).

Figura 44 – Anúncio de divulgação da revista “Vamos pra cabeça” na imprensa escrita.



Figura 45 – Material de publicidade da revista “Está com tudo e não está prosa”.



Porém há mais. Walter Pinto foi o responsável pela criação de um “sistema vedete”, valorizando-as em cena, o que exigia beleza, talento e disciplina das artistas (VENEZIANO, 2010). Por meio de ensaios regulares, sob rígida disciplina, elas assumiam diferentes funções: interpretavam músicas, contavam piadas, improvisavam com desenvoltura e interagiam com a plateia, superando, em popularidade, os artistas cômicos (VENEZIANO, 2010).

Várias delas (Virginia Lane, Iris Bruzzi, Mara Rúbia, Renata Fronzi, Nélia Paula, Brigitte Blair, Angelita Martinez), inclusive, foram lançadas por ele ou à sua sombra se consagraram.

O empresário é considerado também o introdutor das grandes escadarias (VENEZIANO, 2010) pelas quais o elenco de vedetes e *girls* descia, degrau por degrau, com elegância e cabeça erguida, conforme se depreende nas figuras 46 e 47.

Figura 46 – A *performance* feminina na revista “É xique xique no pixoxó”, em 1960.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Figura 47 – Aspecto tomado de um ensaio de seu elenco na revista “Eu quero *sassaricá*” (1951).



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Além da atuação nas grandes escadarias, o desempenho feminino se dava nas coreografias, sob a direção de profissionais como Henrique Delff, Madame Lou e vários especialistas estrangeiros. Havia bailarinas brasileiras (as *recreio-girls*), argentinas (as *pitucas-girls*) e francesas (anunciadas como “as garotas de Paris”).

Para incrementar ainda mais, Walter Pinto acrescentou aspectos do bailado clássico, importou sapatilhas para as dançarinas e tornou seu corpo de baile numeroso, chegando a contar com a participação de 52 *girls* na revista “Eu quero é me badalar” (1954). Segundo Paiva (1991, p. 454), na gestão Walter Pinto

havia maior uniformidade no corpo de baile, no recrutamento humano, nas marcações de passos e posturas, na evolução corporal de solistas e coro, do balé de ponta ao swing, aos remexos da música centro-americana e aos passos do *sambolerizado* segundo os modelos copiados dos filmes de Hollywood.

A estratégia de marketing do produtor não estava presente só no material de publicidade das peças (como mencionado no subcapítulo 1.2 deste trabalho), mas também na exibição nos jornais da época das fotografias de sua chegada ao aeroporto acompanhado de artistas estrangeiras (vedetes, dançarinas e modelos) por ele contratadas no exterior. Na imagem seguinte, aspectos tomados de bailarinas argentinas (figura 48).

Figura 48 – Walter Pinto recepciona, em aeroporto carioca, vedetes e bailarinas argentinas contratadas para a revista “É Xique xique no pixoxó”, em 1960.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Cito a propósito sua entrevista concedida à Revista do Rádio (06.11.1960, s/p), em que revela o motivo pelo qual preferia as dançarinas estrangeiras, incluindo as argentinas. Ele explica:

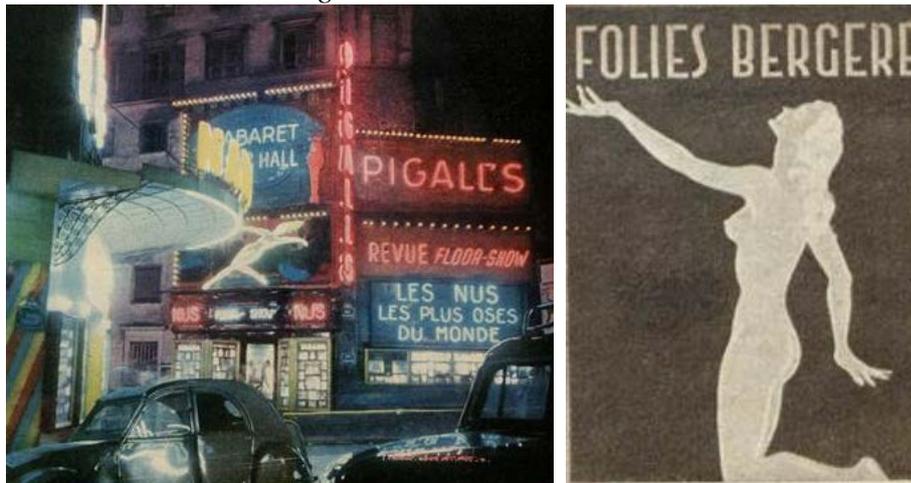
Realmente, gosto de trabalhar com artistas argentinas [...] porque são artistas cem por cento profissionais. [...] No Brasil, não há ‘girl’ nem bailarina para teatro. Não há escolas de baile como existem na Argentina, França e Inglaterra. Existe a escola de bailados clássicos do Municipal e algumas escolas em Copacabana, mas apenas para diletantes que não formam profissionais. Nem que se faça uma escola gratuita para ‘girls’ encontrar-se-ia uma moça que quisesse fazer o curso. Posso dizer isto, pois uma vez quis fazer uma escola, preparei tudo, pus anúncios nos jornais etc. Não apareceu ninguém! No estrangeiro pagam para aprender a bailar, aqui temos que pagar os ensaios para preparar as moças e com as quais nunca sabemos quando podemos contar.

Outra faceta explorada pelo empresário em suas produções foi o nu artístico, juntamente com a ideia de aumentar o salto dos sapatos das artistas de 4,5 para 7,5 centímetros, a fim de dar-lhes mais elegância (O Semanário, 27.09 a 04.10.1956, p. 11).

Como ressalta Aldo Calvet (04.04.1955, p. 3), em reportagem do jornal *Última Hora*, o produtor teria lançado, no país, o nu artístico, o seminú, o “biquíni” e o “striptease”, genuinamente parisienses” (figura 49). A noite de Paris, aliás, é feminina por excelência, e o espetáculo “*Femmes nues*” (figura 50), do famoso cabaré *Folies Bèrgere*, é uma prova disso.

A “femme nue” é o símbolo das noites parisienses. Todo o norte-americano que chega em Paris, mesmo antes de subir ao quarto do hotel, pede ao porteiro que lhe arranje boas poltronas no *Casino* de Paris ou no *Folies Bergère* para ver (finalmente!) as belas e bem modeladas “femmes nues”. Também os outros turistas (principalmente os de primeira viagem) gastam contentes seus francos, com o mesmo helênico objetivo, incluindo, naturalmente, os brasileiros e nossos vizinhos tropicais. Hoje há uma versão mais sensacional desse divertimento – o “striptease”. Antes a corista vinha para o palco, despida, agora tira suas roupas, com arte e música, diante do público... A variante é sutil. Portanto, além das “revues plus nues”, temos outras, as “super revues striptease” entre as quais a do minúsculo cabaré de cinquenta lugares, mas onde se acumulam duzentos espectadores, que se chama significativamente de *Crazy Horse Saloon*, é o mais famoso. [...] Depois da meia-noite fervilham as ruas dos três grandes centros boêmios de Paris – *Champs Elysées, Montmartre, Montparnasse*. [...] São oitenta e sete os cabarés, grandes e pequenos, que disputam a freguesia com seus “shows”, atrações e orquestras [...] Safras inteiras de champanha são gastas, todas as noites, como consumação obrigatória, dessas casas famosas que ostentam em suas fachadas nomes que todo o mundo conhece – *Lido, Grisbi-Club, Dinazarde, Elefant Blanc, Ciro’s, Le Chien qui fume, Cabaine Cubaine, Eve, L’Indiffèrent, Naturistes, Nouvelle Eve, Boule Blanche, Venus, Casanova, Moulin Rouge*... Palcos mecanizados onde surgem dezenas de bailarinas e modelos luxuosamente despidos (O Cruzeiro, 16.02.1957, p. 67).

Figuras 49 e 50 – Aspectos da fachada do cabaré *Pigall’s*, cujo letreiro cintilante anuncia “os nus mais ousados do mundo”; e do cartaz do famoso *Folies Bèrgere* com suas “*Femmes nues*”.



Fonte – O Cruzeiro (16.02.1957, p. 62 e 65, respectivamente).

## 1.6 “Trem de luxo”<sup>86</sup>: cenógrafos e figurinistas revisteiros

Ao longo de sua trajetória no teatro de revista, Walter Pinto contou com a participação em seus espetáculos de muitos cenógrafos e figurinistas que atuavam paralelamente no cinema nacional, na cena operística do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, nos bailes de gala de carnaval da cidade<sup>87</sup> e nos desfiles dos ranchos, grandes sociedades e escolas de samba do Rio de Janeiro, pintando cenários, confeccionando prêmios alegóricos, elaborando fantasias, decorando avenidas importantes e salões de bailes em hotéis, clubes e teatros cariocas. Entre os principais destacamos Angelo Lazary, Luiz Peixoto, Jayme Silva, Hypólito Collomb, Raul de Castro, Oscar Lopes, Aelson Trindade e Joselito Mattos, colaboradores e mediadores dessa grande revolução estética e conceitual pela qual passavam as montagens do empresário, cada um deles dotado de características particulares.

Tendo como referência esses profissionais, faremos uma breve revisão de suas carreiras, buscando, com isso, destacar as influências variadas que atuaram sobre a expressão visual das revistas de Walter Pinto.

### 1.6.1 Luiz Peixoto

Luiz Peixoto trabalhou, no decorrer de sua longa carreira, em importantes periódicos nacionais como redator e caricaturista, tendo suas charges sido publicadas em diversos deles, como Revista da Semana, Jornal do Brasil, O Malho, Fon-Fon.

Ao mesmo tempo, esteve envolvido com uma série de trabalhos para os festejos de Momo, tanto no arranjo decorativo dos bailes de gala promovidos pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro (GUIMARÃES, 2015), como na ornamentação urbana carioca, desde 1928, ano em que criou a primeira decoração carnavalesca oficial da cidade (FERREIRA, 2004).

Além do mais, Luiz Peixoto foi um dos fundadores e diretores da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais); diretor artístico do Cassino da Urca (responsável por shows antológicos entre 1936 e 1946) e um dos principais nomes do teatro de revista brasileiro, para o qual colaborou como cenógrafo, figurinista, compositor, letrista, autor e diretor artístico em

<sup>86</sup> Título da revista (de Walter Pinto e Freire Júnior) com a qual a vedete Zaquia Jorge estreou com sua companhia no Teatro Madureira, em 1952.

<sup>87</sup> Silva (2010, p. 15) afirma que “o papel do cenógrafo passa a ter importância não só no teatro com as elaborações das peças, mas também com a ornamentação dos bailes [carnavalescos], que se tornaram temáticos, colocando inclusive elementos cenográficos nas decorações dos espaços”.

diferentes companhias, entre as quais a de Walter Pinto, em diversas peças, como “Momo na fila” (1944) e “Carnaval da vitória” (1946).

Suas criações no teatro de revista brasileiro e nos shows dos cassinos do Rio sofreram influência de Paris, cidade por ele visitada em quatro oportunidades, momentos em que “não deixou de assistir aos espetáculos de *vaudeville*, indo aos cabarés mais conhecidos. Perdeu a conta de quantas vezes foi ao *Moulin Rouge* ver o *can-can*, e ao *Chat Noir*, ou ao *Le Lapin Agile*” (BARROS, 2012, p. 243).

Luiz Peixoto atuou, assim, em variadas vertentes, sendo considerado um dos mais versáteis artistas brasileiros, participante de maneira decisiva no desenvolvimento e na consolidação da cultura popular no país.

### 1.6.2 Hipólito Collomb

Hipólito Collomb foi um renomado pintor português. Veio para o Brasil na primeira década do século XX e aqui se radicou, trabalhando como caricaturista e ilustrador em importantes periódicos e como cenógrafo no cinema, carnaval e teatro.

Sua atuação foi bem representativa na criação de cenários para filmes nacionais, para a temporada lírica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro<sup>88</sup> e para o teatro musicado de Walter Pinto, como na peça “Momo na fila” (1944).

Paralelamente, participava da decoração de bailes de carnaval de clubes cariocas e da elaboração dos desfiles de grandes sociedades. Segundo o jornal *A Noite* (01.04.1947, p. 6), Collomb foi “durante alguns anos o cenógrafo dos préstitos do Clube dos Democráticos”, bem como do Clube dos Fenianos. Em adição, foi ele quem esculpiu, em 1933, o grande boneco de papelão representando Rei Momo I e Único,<sup>89</sup> concebido pelo cronista carnavalesco Edgard Pilar Drummond e pelo jornalista Vasco Lima (do jornal *A Noite*), personagem precursor do atual Rei Momo.

Collomb implantou um novo modelo cenográfico aliado à arquitetura, composição e texturas, dedicando-se, de forma intensa, ao desenvolvimento e melhoria do aparato técnico-visual da cena cultural brasileira.

---

<sup>88</sup> *A Manhã* (06.06.1946, p. 5).

<sup>89</sup> *A Noite Ilustrada* (30.01.1940, p. 10).

### 1.6.3 Jayme Silva

Português de origem, Jayme Silva veio para o Brasil com onze anos de idade, naturalizou-se brasileiro e se formou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde aprendeu técnicas de pintura acadêmica.

Após iniciar-se na pintura, tornou-se cenógrafo, e atuou nas principais empresas teatrais do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, nas quais se destacou por suas notáveis concepções, pela originalidade nas composições cenográficas decorativas e pelos motivos alegóricos que encantavam o público nos finais apoteóticos do gênero musicado. É considerado, inclusive, “o introdutor das revistas de grande montagem e ‘*féerie*’ do nosso teatro popular”<sup>90</sup> e especialista nas apoteoses e cenas de fantasia (BRANDÃO, 2004).

Além de cenógrafo, chegou a ser empresário teatral, ao associar-se ao compositor, dançarino e ator De Chocolat (João Cândido da Silva) na organização da Companhia Negra de Revistas, formada exclusivamente por artistas negros, cuja estreia ocorreu no Rio de Janeiro, em 1926 (BARROS, 2005).

Trabalhando na cena nacional por aproximadamente 40 anos, Jayme Silva foi um artista de grande popularidade não somente no teatro de revista de Walter Pinto (“Barca da Cantareira”, “Bonde da Leite”), mas também no carnaval do Rio de Janeiro, sendo “um dos mais importantes criadores de alegorias para as grandes sociedades carnavalescas” (CABRAL, 2007, p. 34), como os Fenianos, Democráticos e Bandeirantes, com as quais alcançou consagrações populares.

### 1.6.4 Angelo Lazary

Angelo Lazary, um dos primeiros pensadores da cenografia no Brasil, se formou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde aprendeu técnicas de pintura acadêmica (BRANDÃO, 2004). Como aponta a autora (2004), foi um artista eminentemente popular<sup>91</sup> e utilizou recursos feéricos, figuração intuitiva e profusão de luzes e cores para alcançar grande efeito visual em seus trabalhos. O jornal *A Manhã* (28.01.1945, p. 5) destacava que

---

<sup>90</sup> Diário da Noite (13.08.1945, p. 3).

<sup>91</sup> Lazary chegou a ser apontado pela crítica como “o príncipe dos cenógrafos” (BRANDÃO, 2004).

Angelo Lazary é um dos maiores cenógrafos que o Brasil tem tido em todos os tempos. Lazary sabe armar “interiores” de grande beleza, mas a sua arte é maior na concepção dos exteriores. Uma paisagem, principalmente se ela é brasileira, ninguém pinta com tanta expressão e tanta brasilidade. Além do pincel tocado de poesia, Angelo Lazary tem para realizar o deslumbramento de sua cenografia, um senso admirável dos efeitos de luz. Pouca gente nos nossos teatros sabe, como ele, afinar a luz em cena.

Sua participação foi expressiva em várias companhias teatrais, com destaque para a de Walter Pinto, com quem trabalhou nas revistas “Rei Momo na guerra” (1943), “Momo na fila” (1944) e “Carnaval da vitória” (1946), para citar algumas.

Não menos prestigiada foi sua atuação na folia carioca, ao se responsabilizar pela confecção dos préstitos de grandes clubes carnavalescos. “Lazary estreou no carnaval em 1917, confeccionando os carros alegóricos do Clube dos Democráticos, principal sociedade carnavalesca com quem trabalharia em sua vida”, porém, desde 1909, já realizava cenários para o teatro de revista brasileiro, o que mostra que o gênero musicado o levou para o carnaval (BRANDÃO, 2004, p. 20).

Além de seu enorme envolvimento no teatro de revista e no carnaval, Lazary realizou ainda cenários para montagens operísticas nas temporadas líricas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, como “Aída”, “Rigoletto” e “O Barbeiro de Sevilha” (BRANDÃO, 2004).

#### 1.6.5 Oscar Lopes

Oscar Lopes, um dos cenógrafos mais respeitados do teatro de revista brasileiro, fez parte de diferentes companhias do gênero no Rio de Janeiro. Com Walter Pinto, trabalhou nas revistas “Você já foi à Bahia?” (1941), “Rei Momo na guerra” (1943), “Momo na fila” (1944), “Carnaval da vitória” (1946), entre outras.

Paralelamente, concebia cenários para filmes nacionais e ornamentações para a folia carioca. No carnaval de 1942, por exemplo, a Prefeitura o contratou, juntamente com o arquiteto Flavio de Oliveira, para ornamentar o espaço até então ocupado pela Praça Onze, com o intuito de marcar a despedida do tradicional reduto dos foliões (GUIMARÃES, 2012). Cabral (1996, p. 135) escreve que os dois artistas

montaram dois painéis. Um deles ganhou o título de “A última audiência da baiana” e mostrava uma baiana sentada num trono colocado dentro de um pandeiro. O segundo, chamado “O samba vai mudar-se”, exibia um grande pandeiro e, dentro dele, casebres de morro, violões, cuícas, chapéus de palha etc.

No mesmo ano, ambos os artistas foram responsáveis pela ornamentação carnavalesca, com motivos tipicamente brasileiros, das avenidas Rio Branco e Presidente Vargas, da Praça Paris e dos subúrbios do Méier, Madureira, Bonsucesso e Bangu.

Oscar Lopes realizou ainda, ao longo de sua bem-sucedida carreira, a decoração de salões de importantes clubes e hotéis nos bailes de carnaval carioca, como o Botafogo Futebol Clube e o Palace Hotel de Petrópolis.

#### 1.6.6 Raul de Castro

Raul de Castro, que por longo tempo esteve envolvido com diversas montagens revisteiras e carnavalescas, era paulista, da cidade de Campinas, e veio, ainda muito jovem, para o Rio de Janeiro, onde iniciou sua carreira na empresa teatral de Paschoal Segreto. Com vocação decidida para a pintura, pois, em sua cidade natal já desenhava telas merecedoras de elogios, dedicou-se à cenografia, conseguindo lugar destacado entre os seus colegas.

Raul de Castro trabalhou por mais de duas décadas em diversas companhias de teatro. Para Walter Pinto executou vários cenários, como nas produções das revistas “Você já foi à Bahia?” (1941), “Rei Momo na guerra” (1943) e “Momo na fila” (1944).

Nos dias da folia, além de confeccionar, por várias vezes, os préstitos do Clube Pierrots da Caverna, ornamentava os salões para bailes populares do carnaval carioca, como o Cordão da Bola Preta, o High-Life Club, o Teatro Recreio e o Teatro João Caetano.

Não podemos deixar de mencionar também sua experiência na criação de cenários para óperas na temporada lírica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, realizando, ali, todas as cenas da ópera brasileira “Tiradentes”, do maestro Eleazar de Carvalho, bem como a pintura do primeiro ato de “Gioconda” e do segundo ato de “La Traviata”.

#### 1.6.7 Aelson Nova Trindade

Aelson Nova Trindade nasceu em Vitória, de onde veio para o Rio de Janeiro aos 14 anos, com inclinação para o desenho. Começou a criar modelos para a Revista da Semana e, logo, as fãs passaram a escrever para o periódico fazendo consultas sobre vestidos, e ele as respondia pontualmente, enviando-lhes o figurino. Uma de suas principais freguesas era a vedete Virgínia Lane. Além de vestidos, confeccionava maiôs, mas preferia as fantasias luxuosas (Tribuna da Imprensa, Segundo Caderno, 18.01.1956, p. 1).

Com o passar dos anos, tornou-se um artista multipremiado nos desfiles de fantasias (feitas por ele sob encomenda) do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, entre as quais “Morcego”, segundo lugar em 1953; “Deusa de Marte”, segundo lugar em 1954; “Shalimar”, segundo lugar em 1955 (Tribuna da Imprensa, Segundo Caderno, 18.01.1956, p. 1) e “Borboleta Real”, primeiro lugar em 1956.

No fim dos anos 50, Aelson se responsabilizou ainda pela fantasia mais cara da apresentação das agremiações cariocas até então, um vestido de 80 mil cruzeiros, trajado pela destaque Odília da Portela,<sup>92</sup> levando cerca de um mês para prepará-lo (Jornal do Brasil, 07.02.1959, p. 7). Dois anos depois, concebeu os figurinos da Portela no desfile das escolas, e, na década de 70, como lembra Sousa (2016), foi um dos colaboradores responsáveis pela criação de figurinos para os desfiles do carnavalesco Joãozinho Trinta.

Quanto ao teatro musicado, era figurinista de várias companhias revisteiras, tais como as de Dercy Gonçalves, Zilco Ribeiro, Chianca de Garcia, Carlos Machado e, principalmente, Walter Pinto, com quem atuou em diversas peças: “Botando pra jambrar” (1956), “É de xurupito” (1957), “Tem bububu no bobobó” (1959) e “É xique xique no pixoxó” (1960).

#### 1.6.8 Joselito de Oliveira Mattos

Joselito de Oliveira Mattos, uma espécie de “Walt Disney” brasileiro,<sup>93</sup> começou sua carreira nos anos 40, como ilustrador no departamento de arte da revista Vida Doméstica, da qual era também redator e desenhista chefe.

Na década seguinte, embora criasse cenários para várias empresas teatrais, se tornou figurinista quase exclusivo da Companhia Walter Pinto, trabalhando nas produções “É fogo na jaca” (1953), “Eu quero é me badalar” (1954), “Rumo a Buenos Aires” (1955), “Botando pra jambrar” (1956), “É de xurupito” (1957), “Tem bububu no bobobó” (1959) e “É xique xique no pixoxó” (1960).

Cabe ressaltar que os figurinos de várias dessas peças, concebidos por ele, foram confeccionados em Paris, e bem acolhidos por artistas da capital francesa. Em matéria intitulada “Joselito disputado pelos franceses”, o Jornal do Brasil (08.10.1954, p. 10) destaca que

<sup>92</sup> Sobre os destaques de escola de samba ver Sousa (2016).

<sup>93</sup> Segundo depoimento de Walter Pinto em entrevista (em áudio) ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), realizada no ano de 1977, disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-depoimentos/walter-pinto-relembra-os-anos-de-gloria-no-teatro-recreio/>. Acesso em: 15 jul. 2017.

quando Walter Pinto levou para Paris os figurinos de seu figurinista Joselito Mattos para que o seu guarda-roupa fosse confeccionado nos ateliers da Cidade Luz houve um grande interesse dos franceses pelos trabalhos do nosso patricio. O resultado não se fez esperar e ao regressar o nosso maior produtor trouxe encomendas de vários ateliers para que Joselito execute inúmeros figurinos para os maiores espetáculos da capital francesa. Bela essa vitória do artista brasileiro que é, na realidade, descoberta de Walter Pinto.

Além do gênero musicado, Joselito participou, em diferentes ocasiões, de concursos de fantasias do Baile de Gala do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, como por exemplo os realizados nos anos de 1953 e 1961, em que obteve, respectivamente, a terceira colocação e a primeira colocação (de originalidade), de acordo com o periódico O Jornal (29.01.1953, p. 10) e a revista Vida Doméstica (fevereiro/março de 1961, p. 41).

### 1.7 “Não sou de briga”<sup>94</sup>: período de declínio ou transformação do gênero?

Procuramos, nesse subcapítulo, lançar um novo olhar sobre o teatro de revista de Walter Pinto (anos 40 e 50), buscando uma possível reinterpretação para o gênero nesta fase.

De acordo com vários autores da área teatral (NUNES, 1956; TINHORÃO, 1972; PAIVA, 1991; VENEZIANO, 1996; ANTUNES, 1996, 2002; BRANDÃO, 2005; COLLAÇO e LUZ, 2009), a revista brasileira, à época, é caracterizada da seguinte forma: predomínio da visualidade sobre o texto; distanciamento da crítica e da sátira política e enfraquecimento do contato com a atualidade.

Consideramos, contudo, que as reformulações estéticas pelas quais passa o gênero neste período merecem ser revisadas, tais como a maior ênfase nos recursos visuais; a incorporação de traços cênicos tomados à linguagem cinematográfica; a valorização do estilo feérico de altíssimo luxo.

A revisão bibliográfica confirmou a importância de visitar o teatro musicado produzido pelo empresário, por conta de alguns enfoques contraditórios presentes na avaliação dos autores revisados, como, por exemplo, a identificação do teatro de revista de Walter Pinto como “decadente”, sendo paralelamente apontado, por vezes, pelos mesmos autores, como “em transformação”, em diversos aspectos.

Esta abordagem situa o gênero revista em articulação com a pluralidade cultural da época em questão (HUNT, 1992; BURKE, 2008), contribuindo para reavaliar as peças de Walter Pinto, ao abrir o espírito para novas interpretações: “[...] a ênfase na história cultural

---

<sup>94</sup> Título de uma das revistas produzidas por Walter Pinto em 1946.

incide sobre o exame minucioso – de textos, imagens e ações – e sobre a abertura de espírito diante daquilo que será revelado por esses exames [...]” (HUNT, 1992, p. 28-29).

Embora Nunes (1956, p. 243) afirme que “incontestavelmente, o movimento renovador da nossa revista cabe a Walter Pinto”, ele próprio (1956); Tinhorão (1972); Paiva (1991); Veneziano (1996); Antunes (1996, 2002); Brandão (2005) e Collaço e Luz (2009) apontam o período de sua atuação como uma época de descaracterização do gênero.

Apesar disso, reconhecem que o aparato técnico e visual da revista brasileira atingiu altos níveis com Walter Pinto. Collaço (2012, p. 13), a propósito, afirma que o empresário é responsável “pelo auge do luxo e da *féerie* na cena revisteira”, o que se contrapõe, pelo menos em parte, ao rótulo de superficialização frequentemente aplicado às peças do empresário.

Os autores citados se referem a este período como uma época revisteira na qual os figurinos e cenários de altos custos, as grandiosas coreografias e os recursos inovadores de iluminação “abafam” o texto, o ator e a interpretação. Para Nunes (1956, p. 243), na obra de Walter Pinto, “o luxo e a coreografia sobrepujam o texto e o artista”. Veneziano (1996, p. 15) complementa: “Os atores, que eram o centro do espetáculo, cederam lugar à iluminação, aos figurinos, às cascatas que deslumbraram o público. Tudo isso era Paris e *Broadway* demais”.

A leitura desses autores privilegia os elementos plásticos nos shows do empresário, esvaziados, ao que parece, do conteúdo crítico-social, interpretação que merece ser revista.

A primeira peça produzida por Walter Pinto, em 1940, intitulada “É disso que eu gosto”, marcou, segundo Paiva (1991, p. 462), “o momento crucial da transição, em palco amplo, da revista literária para a revista espetacular”. Antunes (1996, p. 270-271) comenta:

A revista [até o fim da década de 1930] ainda não se encontrava dependente de grandes aparatos técnicos e efeitos suntuosos, como se tornaria depois, a partir da obra de Walter Pinto, quando o gênero se desenvolveu por caminhos que o levariam à sua decadência, até ser exterminado de nossos palcos. A partir da década de 40, com a imposição absoluta do estilo feérico, a revista brasileira penetrou por caminhos que a descaracterizariam, afastando-a completamente de suas origens ao assumir um processo de valorização dos efeitos cênicos, em detrimento do conteúdo.

Essas observações, de ambos os autores, podem justificar o “rótulo” de declínio atribuído ao texto, rótulo este que, como comentado anteriormente, merece ser revisto, junto a outros elementos integrantes do espetáculo.

Uma justificativa presente na historiografia do teatro de revista brasileiro para a interpretação do esvaziamento do gênero, nesta fase, diz respeito à sua desconexão com a atualidade e à ausência da dimensão crítica.

Verifica-se, contudo, a existência de trechos de revistas de Walter Pinto que permitem redimensionar essa interpretação, a começar pela revista “Os Quindins de Iaiá” (1941), cuja apoteose principal apresentava uma visão futurista da Avenida Presidente Vargas, projeto idealizado e executado na cidade do Rio de Janeiro durante a gestão do prefeito Henrique Dodsworth (PAIVA, 1991), ou seja, abrindo espaço para um tema atual.

Nessa mesma linha de abordagem da realidade do momento, uma temática constante nos palcos, na primeira metade dos anos 40, foi a Segunda Guerra Mundial. A revista “Rumo a Berlim”, em 1942, abordava, assim como os racionamentos de gêneros alimentícios e de combustível (anunciados pelo governo nesta fase) nos quadros “Oração nazista” e “Vai acabar a gasolina” (PAIVA, 1991), vinculados, possivelmente criticamente, à situação do momento.

No mesmo ano, Walter Pinto produziu a revista “Fora do eixo”, reconstituindo cenograficamente uma Europa devastada pela guerra, além de exibir os quadros “O remorso” e “A primavera não vem”, ambos baseados no despropósito de Hitler invadir a União Soviética e enfrentar o inverno como um grande inimigo. A peça espelhava-se no cenário do conflito mundial para caçar de algumas figuras políticas da época, entre as quais Mussolini, Hitler e o imperador Hirohito (PAIVA, 1991), o que exemplifica o viés crítico da produção.

Até mesmo a tomada de Monte Castelo por soldados da Força Expedicionária Brasileira, na Itália, durante a segunda guerra mundial, foi dramatizada nos palcos da Praça Tiradentes (figura 51), na apoteose do segundo ato da revista “Canta Brasil” (1945) (PAIVA, 1991), encenada com grande realismo e a cooperação de autêntico material de guerra, inclusive fuzis e metralhadoras, o que mostra o diálogo do espetáculo com um fato atual.

Figura 51 – Aspecto da encenação da tomada de Monte Castelo por soldados brasileiros na Segunda Guerra Mundial na revista “Canta Brasil”, realizada pela Companhia Walter Pinto em 1945.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Na mesma revista, havia um quadro com sátira política ao programa “Meia Hora do Brasil”, instituído pelo Estado Novo, responsável pela divulgação dos principais acontecimentos da vida nacional, dos atos do presidente Getúlio Vargas e de seus ministros. Nele, aparecia uma orquestra (figura 52), da qual faziam parte os ministros de Vargas: o Sr. Capanema (Educação e Saúde), o Sr. Sousa Costa (Fazenda), o Sr. Apolônio Jorge (Agricultura), o Sr. Mendonça Lima (Transportes) e outros. A orquestra era formada por *girls* escondidas atrás das máscaras dos rostos dos ministros de Vargas, que as regia, caricaturado pelo ator cômico Pedro Dias. Na cena, “a orquestra não afina e o maestro estrila, dizendo que, há quinze anos, vem afinando a dita. E termina dizendo: vocês sempre me deixando mal...” (Diretrizes, 07.11.1945, p. 4).

Figura 52 – Quadro de sátira política da revista Canta Brasil (1945).



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Observa-se, assim, que personalidades do governo não estavam totalmente imunes à sátira, crítica ou caricatura no teatro musicado desta época, mesmo que minimizados os aspectos negativos.

Cabia ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), no Estado Novo, preservar e promover a imagem de Getúlio, além de difundir os ideais do novo regime, e combater qualquer veiculação desfavorável.

Dois fatores, talvez, impedissem que os autores atacassem diretamente os feitos do governo durante a ditadura. Um deles era o receio natural em razão da censura do novo regime, o que conduziria a uma atenuação da crítica ao governo, suavizando as caricaturas satíricas; o outro era que a classe teatral devia a Getúlio a legalização da profissão (VENEZIANO, 1996). Segundo Barros (2001), na era Vargas, houve um estreitamento das relações entre o teatro e o governo.

A manipulação do Cinema e do Teatro pelo poder consistiu em apoiar as produções, oferecer as casas de exibição controladas pelo poder público, instituir prêmios e exercer a censura, além de nomear pessoas-chave para cargos públicos, sem excluir também a prática regular da coação a produtores e artistas, mormente depois de 37 (BARROS, 2001, p. 350).

Segundo Velloso (2007), o regime se posicionou de forma ambígua em relação aos espetáculos revisteiros daquele momento, pois, ao mesmo tempo em que tentava penetrar nesse espaço, criticava o gênero pelas raras demonstrações de civismo e pelo agudo senso de sátira social. Essa posição apresenta aspectos divergentes em relação às considerações de vários autores que identificam uma perda da força textual na fase em questão, com redução do conteúdo crítico. As “raras demonstrações de civismo” apontadas por Velloso parecem também divergir do próprio caráter patriótico atribuído a muitas dessas revistas, e que parece ressaltado nos espetáculos da época.

Walter Pinto chegou a ser condecorado pelo governo brasileiro, com a medalha de esforço de guerra, em consequência do civismo revelado em suas montagens, das quais fizeram parte apoteoses com fortes conotações nacionalistas, bem ao gosto do Estado Novo.

No ano seguinte à deposição de Vargas do poder (1946), vítima de um golpe militar, a companhia Walter Pinto montou a revista “Carnaval da vitória”, cujo título inspirava-se no lema criado pela prefeitura do Rio de Janeiro para a folia daquele ano, em comemoração à vitória dos aliados na guerra. Nota-se, na peça, o quadro “Marmiteiros”, baseado em uma frase de Vargas para designar o proletariado, que apesar de comer de marmita, o apoiava por sua obra social. Novamente, uma temática do momento sobe aos palcos.

Havia também, no espetáculo, uma sátira a Getúlio no fim do prólogo, por meio de uma paródia da marchinha carnavalesca “A Jardineira”, de Benedito Lacerda e Humberto Porto, abrindo espaço, mais uma vez, para um assunto atual. Os versos “A Camélia inda resiste” e “A camélia não morreu” na letra da paródia simbolizavam a esperança de um possível retorno de Getúlio ao poder no futuro (como ocorrido, de fato, no início dos anos 50). A cena e a cantoria do elenco participante (incluindo a figura de Vargas caracterizado como Camélia) se iniciam com a entrada de uma atriz fantasiada de jardineira.

TODOS (A Jardineira): Ó Jardineira, porque estás tão triste? / Mas o que foi que te aconteceu? (Surge Getúlio, que entra fantasiado de Camélia, como dançarina)  
 GETÚLIO (Cantando): Foi a Camélia que caiu do galho, / deu dois suspiros e desfaleceu.  
 CORO: Foi a Camélia que caiu do galho, / deu dois suspiros e desfaleceu!  
 TODOS: Vem, Jardineira! / Vem, meu amor!  
 GETÚLIO: Não fique triste / Que este mundo é todo teu / A Camélia inda resiste, / A camélia não morreu!

CORO: Não fique triste / Que este mundo é todo teu / A Camélia inda resiste, / A camélia não morreu! (PEIXOTO, SENNA, PINTO, 1946, p. 9-10).

De acordo com a vedete Íris Bruzzi,<sup>95</sup> o teatro de Walter Pinto

mostrava com grande graça e inteligência sátiras políticas maravilhosas. Getúlio Vargas, então presidente da República, adorava quando se via retratado em cena pelo ator Pedro Dias. Num outro exemplo, o astro Mesquitinha teve uma salva de palmas de minutos, quando num final do primeiro ato, onde apareciam todas as grandes moedas do mundo [o dólar, a libra esterlina, o peso], ele entrava depois do dólar, todo rasgado, caracterizado de mendigo, e começava um monólogo lindo, se apresentando como o cruzeiro (moeda da época), o mal fadado cruzeiro.

Esta cena descrita por Íris Bruzzi corresponde a um monólogo apresentado pelo ator cômico Mesquitinha na revista “É fogo na jaca”, em 1953,<sup>96</sup> no qual retratou a desvalorização da moeda brasileira (naquela fase, o Cruzeiro) em forma de sátira ao ministro da fazenda Osvaldo Aranha. Observa-se, assim, que fatos atuais não deixavam de estar presentes nos textos dos espetáculos. Eis aqui uma parte extraída da peça:

Ah! quando eu era mil réis  
 Me sentia ainda alguém!  
 Das moedas das estranjas  
 Eu nunca tive receio! [...]  
 Mas... os azares da sorte  
 Puseram o cifrão na frente!  
 Deixei de ser presepeiro!  
 Fui pra baixo!... urucubaca!  
 Depois que eu virei cruzeiro,  
 Foi... foi fogo na jaca!  
 Aquele cifrão taludo,  
 Na frente, não dá mais nada!  
 Sobe tudo! a lira..., o escudo e  
 O cruzeiro... na rabada!  
 Seu Osvaldo!... Olhe pra mim,  
 Não me deixe mais assim,  
 Tome qualquer decisão!  
 Prenda a gaita, feche o cofre,  
 Se agarre com o Santo Onofre,  
 Mas, me levante o cifrão! (JÚNIOR, IGLESIAS, PINTO, 1953, p. 9).

<sup>95</sup> Em depoimento ao autor desta pesquisa em 4 de outubro de 2001.

<sup>96</sup> Após uma ausência de mais de dez anos no teatro de revista brasileiro, Mesquitinha foi contratado e relançado no gênero, neste espetáculo, por Walter Pinto, que descreve a referida cena feita especialmente para o ator: “apagavam-se as luzes, e quando todo mundo pensava que iam aparecer aquelas mulheres todas, a vedete, aquelas ‘coisas do Walter Pinto’, tocava uma introdução violenta [na orquestra] e entrava um sujeitinho de fraque, todo esfarrapado, o Mesquitinha, que dizia: eu sou o cruzeiro. Aí foram 40 segundos para o público acabar de rir...” (PINTO, 1977, p. 173).

Um novo trecho envolvendo as moedas brasileira e americana pode ser observado no número musical “dólar e cruzeiro”, da revista “É de xurupito”, em 1957.

DÓLAR E CRUZEIRO: Qual de nós tem mais valor?  
Serei eu ou você?  
Nosso câmbio é o amor  
Que vale como quê!  
CRUZEIRO: Eu sou o pobre do cruzeiro quase anão!  
Mas, sem cruzeiro oi! Ninguém vale um tostão! Oi!  
DÓLAR: Mas, aqui com o dólar jamais houve ou haverá confusão!  
Mais vale andar com um dólar na mão que com cruzeiro um milhão!  
DÓLAR E CRUZEIRO: Qual de nós tem mais valor? Serei eu ou você? Nosso câmbio é o amor que vale como quê! (IGLESIAS, PINTO, MAIA, NUNES, 1957, p. 66).

Ou seja, os shows de Walter Pinto, contrariando a ideia de uma atenuação textual, apresentavam uma dimensão crítica, e essa noção tinha gradações, desde a crítica de costumes e valores envolvendo a dimensão da economia, do social, até a crítica política (referência à corrupção, dívida externa).

Além de Vargas, outros políticos importantes do país foram retratados no teatro de revista de Walter Pinto ao longo de sua história. Em 1959, por exemplo, Carlos Lacerda, em artigos publicados no jornal Tribuna da Imprensa, desenvolveu intensa campanha no combate ao governo Kubitschek, ao acusá-lo de ser responsável pela inflação e pela alta do custo de vida, à época, em virtude dos gastos com a construção da nova capital em Brasília.<sup>97</sup> O quadro “Bandinha J.K.”, da revista “Tem bububu no bobobó”, em 1959, reproduzia a “rixa” entre esses dois políticos naquele período:

BANDINHA: Vamos marchar  
Rumo à Brasília com a bandinha J.K. (bis)  
Pum...Pururum...  
Pum...Pururum...  
Pum...Pururum...  
J.K.: O seu Lacerda  
Tem uma linguinha, que é compridinha  
Não dá na boquinha, é malcriadinha  
Só faz fofoquinha, a vida inteirinha  
E tem um pasquim...que só fala em mim  
BANDINHA: Pirim...piririfimfim...  
Pirim...piririfimfim...  
LACERDA: Não estou aqui pra ser gaiato de ninguém  
Eu estou calado, mas estão me provocando  
BANDINHA: Qualquer coisinha  
Sai xingando, sai xingando  
Sai xingando, sai xingando

<sup>97</sup> Disponível em [http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/carlos\\_lacerda](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/carlos_lacerda). Acesso em: 22 fev. 2018.

Sai xingando, sai, sai.  
 BANDINHA: Vamos marchar  
 Rumo à Brasília com a bandinha J.K. (bis)  
 Pum...Pururum...  
 Pum...Pururum...  
 Pum...Pururum...  
 LACERDA: Seu J.K.  
 Só pensa em Brasília, diz que é maravilha  
 Embarca a família, com toda a mobília  
 E fica uma pilha, quando a turma estrila  
 Pois tem meta assim, que não chega ao fim.  
 BANDINHA: Pirim...piririfimfim...  
 Pirim...piririfimfim...  
 J.K.: Vocês só falam, mas ninguém *tá* trabalhando  
 Com essa conversa vocês *tão* me atrasando (IGLESIAS, PINTO, MAIA, NUNES, 1959).

Evidencia-se, aqui, um comentário com incidência predominantemente política, além de sua aproximação com a sociedade a que pertence. Verifica-se, assim, que muitos questionamentos podem ser abertos sobre o papel do gênero no período.

Fase de declínio ou de transformação do teatro de revista brasileiro? Podemos considerar, em vez da decadência, uma nova relação entre os diversos elementos integrantes do espetáculo? É possível imaginar a possibilidade de o público do período ser mais atraído pela comunicação visual do que pela construção textual? Poderíamos identificar características essenciais do gênero na época, ainda que sob uma nova roupagem? Seria também possível apontar, contraditoriamente, ascensão em alguns aspectos e declínio em outros no teatro musicado desta fase?

Uma abordagem marxista clássica da cultura popular considera que para entender um texto<sup>98</sup> “ele deve ser sempre situado em seu momento histórico de produção, analisado considerando-se as condições históricas que o produziram” (STOREY, 2015, p. 129), bem como as condições de mudança de seu consumo. O autor afirma que

uma análise completa do melodrama teatral do século XIX (uma das primeiras indústrias culturais) teria de reunir não só as mudanças no modo de produção, que possibilitaram a criação de um público para o melodrama teatral, mas também as tradições teatrais que geraram sua forma. O mesmo também vale para uma análise completa do teatro de variedades (outra indústria cultural antiga). Embora em nenhuma circunstância a atuação deva ser reduzida a mudanças nas forças materiais de produção, insiste-se que uma análise completa do melodrama teatral ou do teatro de variedades não seria possível sem referências às mudanças no público teatral geradas por alterações no modo de produção (STOREY, 2015, p. 129-130).

<sup>98</sup> Nos Estudos Culturais, usa-se o termo “texto” para definir qualquer produção cultural (STOREY, 2015).

Tratando de objeto similar, as décadas de 1940 e 1950 podem ser compreendidas como um momento de profundas transformações no teatro de revista de Walter Pinto, apoiadas em um novo modelo de encenação no qual os discursos visual e sensorial passavam a apresentar-se em primeiro plano, o que atraiu um público mais amplo tanto em relação ao gênero, quanto a classes sociais (TINHORÃO, 1972; ANTUNES, 2002; VENEZIANO, 2013).

Havia, na década de 40, uma concepção cênica sendo disseminada pelo cinema norte-americano (reforçado pelas propagandas em torno de suas produções), pelos shows dos cassinos cariocas e, mais adiante, a partir de 1950, pela televisão (CHIARADIA, 2011). Alterava-se, assim, o consumo e o comportamento de parte da população que habitava os grandes centros urbanos, através de um novo estilo de vida difundido por todos esses meios. Consumir o recém-chegado trazia embutido, em várias áreas da cultura, o desejo de transformar a realidade de um país atrasado, de construir uma nação moderna. O entusiasmo pela possibilidade de inovação implicou no surgimento ou no impulso a vários movimentos no campo artístico, entre os quais a revista teatral, dentro de um processo de reformulação estética.

Walter Pinto, dessa forma, passou a abraçar expressões artísticas e estéticas inovadoras que vinham sendo praticadas não apenas no país, mas também em outras partes do mundo. Ou seja, o desejo pela possibilidade de construir algo atual, em sintonia com o rumo que a sociedade tomava, o fez criar um novo espaço híbrido de construção do imaginário social, no qual se tornou imprescindível a apropriação de elementos variados de diferentes mídias e linguagens culturais, dentro de uma concepção dramaturgica contemporânea, com procedimentos tecnológicos de palco, bem como com a valorização crescente dos efeitos plásticos das peças.

Eram as novas formas de fazer teatro que se aprofundavam, como revisão de tudo o que fora feito até então.

Este subcapítulo, portanto, buscou propiciar novos ângulos de entendimento sobre o gênero na fase Walter Pinto, que parecem revelar a permanência da sátira política, embora empregada em outros moldes; a “revista” da atualidade (por meio de textos, quadros, caricaturas, cenários, músicas), o que justifica uma possível reinterpretação do gênero.

O teatro musicado de Walter Pinto no momento em que fugia à tradição do gênero, ao valorizar mais a fantasia imponente em detrimento de outros aspectos considerados “mais importantes” por seus críticos, trazia novos elementos, os quais, assim como o discurso textual, não são desprovidos de conteúdos e, por extensão, de significados críticos,

expressando e articulando, simbolicamente, a partir da tradução da política e da economia na cena revisteira, sentidos da sociedade e da cultura em que se inserem.

A crítica social e a sátira política, no período abordado, parecem minimizadas por autores da área teatral, pois a ênfase às conquistas trabalhistas e à visão “paternal” de Vargas prevaleceriam sobre a percepção de sua atuação autoritária e repressiva. Apesar disso, é possível considerarmos o papel do gênero como comentarista crítico da atualidade da época, embora essa crítica pudesse estar amenizada em alguns momentos, ou mesmo contida nas entrelinhas. A sátira pode ser entendida como apenas superficial, mas, veladamente, valores da época podiam estar sendo confirmados ou negados.

O teatro de revista de Walter Pinto vive, nos anos 40 e 50, um período de revitalização, em que se implanta uma nova mentalidade em face da realidade social. Contrariamente ao rótulo de descaracterização conferido ao gênero nesta fase, podemos contrapor sua força à época, apoiados nos seguintes fatores: exposição de aparato visual de primeira grandeza; enorme popularidade das vedetes; valorização da orquestra; maior profissionalismo, contando, inclusive, com a participação de artistas estrangeiros; repercussão junto à imprensa e junto ao público, com recordes de bilheteria e de permanência em cartaz; presença de uma plateia formada por diferentes classes sociais.

A partir dos argumentos aqui apresentados, observa-se que a literatura sobre o teatro de revista brasileiro deste período comporta abertura para questões que merecem análise mais aprofundada, reavaliando os diversos elementos que fazem parte do conjunto da obra teatral, além de redimensionar o papel do texto literário, o que permite questionar o entendimento dessa fase como em declínio para a revista brasileira.

## 2 “PREPARANDO A FARRA”<sup>99</sup>: A REVISTA TEATRAL CARNAVALESCA E WALTER PINTO

Iremos abordar, neste capítulo, os primeiros passos, o desenvolvimento e os traços principais do teatro de revista carnavalesco brasileiro. Em seguida, caracterizaremos os personagens do carnaval atuantes nos espetáculos de Walter Pinto nos anos 40, bem como as manifestações ligadas à folia dramatizadas nos mesmos neste período, tendo como principais referências as seguintes produções carnavalescas do empresário: 1) “A cuíca está roncando” (1941), de Galo Garnizé; 2) “Você já foi à Bahia?” (1941), de Freire Júnior; 3) “Rei Momo na guerra” (1943), de Freire Júnior; 4) “Momo na fila” (1944), de Luiz Peixoto e Geysa Boscoli; 5) “Carnaval da vitória” (1946), de Luiz Peixoto, Saint-Clair Senna e Walter Pinto e 6) “Vamos pra cabeça” (1949), de Freire Júnior e Humberto Cunha. No fim do capítulo, serão exemplificados dois quadros cômicos utilizados na estrutura dramática de revistas de carnaval do produtor. Nosso objetivo ao abordar todos esses elementos é destacar as diferentes expressões de influências presentes na obra de Walter Pinto, em especial aquelas ligadas ao carnaval.

Inspirada no teatro de revista francês desde a época do seu surgimento aqui no país, em 1859, a revista brasileira, no decorrer de sua trajetória centenária, acoplou, gradualmente, em sua estética e em seu conteúdo, elementos do nosso carnaval, gerando uma nova modalidade teatral: a revista carnavalesca.

Tipicamente brasileira e carioca, esta era exibida na fase que antecedia a folia – o período pré-carnavalesco – e voltava-se para os preparativos da grande festa nacional, responsável por lançar e popularizar um repertório recheado de composições para os festejos de Momo. De acordo com Veneziano (1996, p. 55), “não há revistas carnavalescas em outros países. Ou, pelo menos, das poucas tentativas de que se têm notícias, o resultado é absolutamente inexpressivo e insosso”.

Uma década após o nascimento do gênero musicado no país, surgiria a primeira peça carnavalesca escrita no teatro brasileiro, de autoria do ator Francisco Correia Vasques, intitulada “O Zé Pereira Carnavalesco”,<sup>100</sup> uma realização da companhia Jacinto Heller no

<sup>99</sup> Título de um dos quadros da revista carnavalesca “Rei Momo na guerra”, produzida por Walter Pinto em 1943.

<sup>100</sup> Em 1848, um jovem sapateiro português, nascido no Porto, chamado José Nogueira de Azevedo Paredes, proprietário de loja na rua São José, passeava pela cidade nos dias do Festejo de Momo, tocando, com vigor, um enorme bumbo. O feito repetiu-se nos anos seguintes e, rapidamente, seu exemplo passou a ser imitado,

Teatro Fênix Dramática, no Rio de Janeiro, em 1869. Sua ação se passava, de acordo com a rubrica do autor, “oito horas antes da quarta-feira de Cinzas”. Neste espetáculo, Vasques cantava uma paródia, utilizando o tema francês “*Les pompiers de Nanterre*”. Em pouco tempo, o refrão da composição tornou-se popular e passou a ser cantado nas ruas da cidade: Viva o Zé Pereira / Que a ninguém faz mal / Viva a bebedeira / Nos dias de carnaval (ABREU, O Cruzeiro, 09.03.1968, p. 72; VASCONCELOS, O Cruzeiro, 29.01.1975, p. 53; MORAES, 1987, p. 215).

Desde então, os teatros cariocas, se não exibiam espetáculos de carnaval, contavam, ao menos, com quadros e cenas associados à folia.

Cerca de quinze anos mais tarde (1885), houve uma tentativa inicial de encenar uma alegoria do carnaval brasileiro no gênero, na peça “O bilontra”, de Arthur Azevedo (VENEZIANO, 1996, p. 57) e, em 1888, segundo a autora, foi levada ao palco do Teatro Recreio a obra que dava o passo inicial em direção à revista teatral do tipo carnavalesca, “O Boulevard da imprensa”, de Oscar Pederneiras, em razão de retratar cenicamente as tradicionais sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro: os Democráticos, os Fenianos e os Tenentes do Diabo. O destaque da peça, que fazia o papel de *Folia*, era a atriz Rosina Bellegrandi, uma italiana que viera para a cidade dois anos antes (ABREU, O Cruzeiro, 09.03.1968, p. 72). Apesar do grande êxito alcançado por “Boulevard da imprensa”, tratava-se de uma reprodução da peça espanhola “La gran via” (ABREU, O Cruzeiro, 09.03.1968).

Outra revista de carnaval a se inspirar nos grandes clubes carnavalescos cariocas foi “Gato, Baeta e Carapicu”, assinada por Frederico Cardoso de Menezes em 1912. O título da peça fazia uma referência à forma como eram conhecidos os simpatizantes das três sociedades mais importantes do Rio, e sua representação explorava a grande rivalidade entre elas – que superava até a dos times de futebol tradicionais da cidade à época –, sendo “gatos” os adeptos dos Fenianos; os “baetas” os dos Tenentes do Diabo e os “carapicus” os dos Democráticos (SEVERIANO, 2017).

O teatro de revista carnavalesco, contudo, somente se consolidou no país nos anos 1920 e 1930 (VENEZIANO, 1996, p. 15), fase apontada pela autora, bem como por outros pesquisadores da área teatral, como o período áureo do gênero no país, no qual foram realizadas peças diversas inspiradas na folia, tais como “Olelé!... Olalá!...” (1922) e “Baiana, Olhe p’ra mim” (1926), ambas de Carlos Bettencourt e Cardoso de Menezes; “Língua de

---

fazendo se multiplicar os *Zé-Nogueiras*, denominação logo deturpada para *Zé-Pereiras* (VASCONCELOS, O Cruzeiro, 29.01.1975, p. 53).

sogra” (1928), de Freire Júnior; “Dá nela” (1930), de Marques Porto e Luiz Peixoto; “Ri... de... palhaço” (1934), de Marques Porto e Paulo Orlando; “No tabuleiro da baiana (1937), de Jardel Jércolis e Nestor Tangerini e “Cordão do catete” (1938), de Ary Barroso.

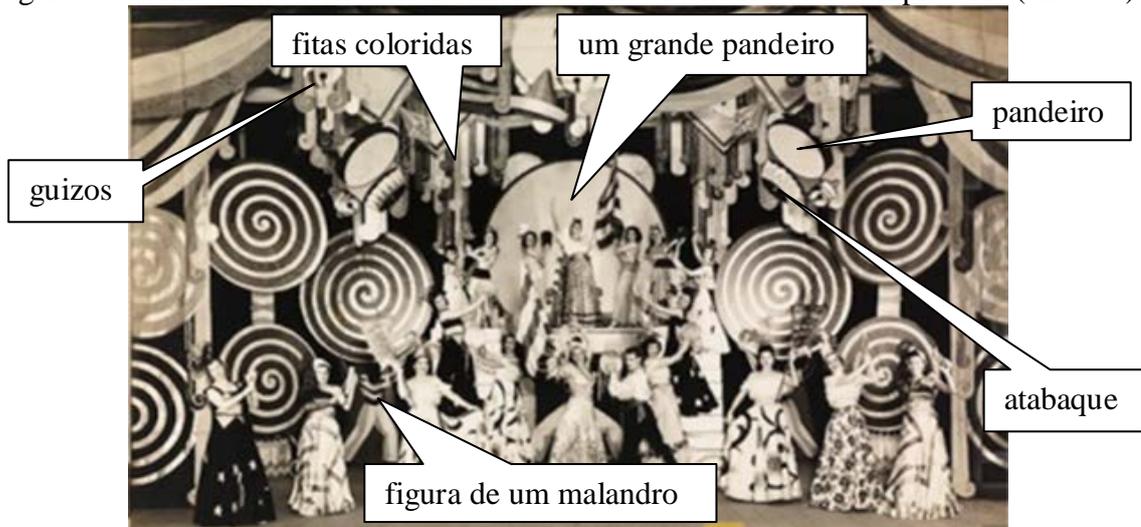
No entanto, o que fazia da revista teatral uma manifestação carnavalesca? Rotulada como um gênero teatral popular, ressalta-se que sua estrutura apresentava “uma linha de dramaturgia específica, de encenação característica, bem como uma atuação diferenciada” (VENEZIANO, 1996, p. 55). Sua temática baseava-se nos fatos do cotidiano da própria sociedade na qual se inseria, encenados com elementos carnavalescos, tais como: (1) a música, através de marchinhas e sambas; (2) a escola de samba atuante nas apoteoses; (3) os personagens, como o malandro, a baiana, a mulata, o Rei Momo, o Pierrot, a Colombina e o Arlequim; (4) as diferentes manifestações do carnaval carioca caracterizadas cenicamente; (5) os cenários ornamentados por elementos visuais carnavalescos diversos; (6) os enredos e os títulos das peças ligados à grande festa nacional; (7) as imagens de materiais de propaganda inspiradas na folia. Todos esses aspectos entrelaçavam-se à revisão crítica e satírica dos fatos da atualidade, uma tradição do gênero revisteiro desde seu surgimento.

Observa-se, assim, a convivência de características que nos permitem identificar a revista de carnaval como um “lugar carnavalesco”, com suas interações particulares, relativas ao momento em que o espetáculo é concebido. O conceito de “lugar carnavalesco” elaborado por Ferreira (2003) para explicar as disputas de significados que determinaram os espaços urbanos da folia no Rio de Janeiro oitocentista, pode ser extrapolado para o espaço dos palcos do teatro musicado se levarmos em conta a definição do autor quando afirma que

cada lugar irá apresentar um conjunto específico de relações que determinarão a forma de cada carnaval. Diferentes atores, diferentes objetos, diferentes formas de interconexão entre eles irão gerar diferentes carnavais. Cada um deles constituindo um lugar carnavalesco específico e apresentando, por conseguinte, um formato de festa específico. Se, por um lado, todos esses carnavais podem ser englobados num conceito geral de festa carnavalesca vista como uma disputa pela definição da própria festa, cada um deles será, entretanto, um lugar carnavalesco único, reflexo e resultado de interações particulares, que são produtos peculiares de diálogos complexos entre instâncias de diferentes escalas (FERREIRA, 2003, p. 80).

Cito, a propósito, uma ambiência espelhada no carnaval em peça de Walter Pinto (figura 53), através da qual observa-se uma imagem centralizada de um enorme pandeiro (ao fundo); a presença de uma escadaria, onde *performam* várias dançarinas e um cenário móvel de tema tipicamente carnavalesco, ornamentado por guizos, pandeiros, atabaques e fitas coloridas, cuja estética dialoga com o estilo *art déco*, por conta da predominância da simetria, das formas geométricas e das linhas circulares em sua composição.

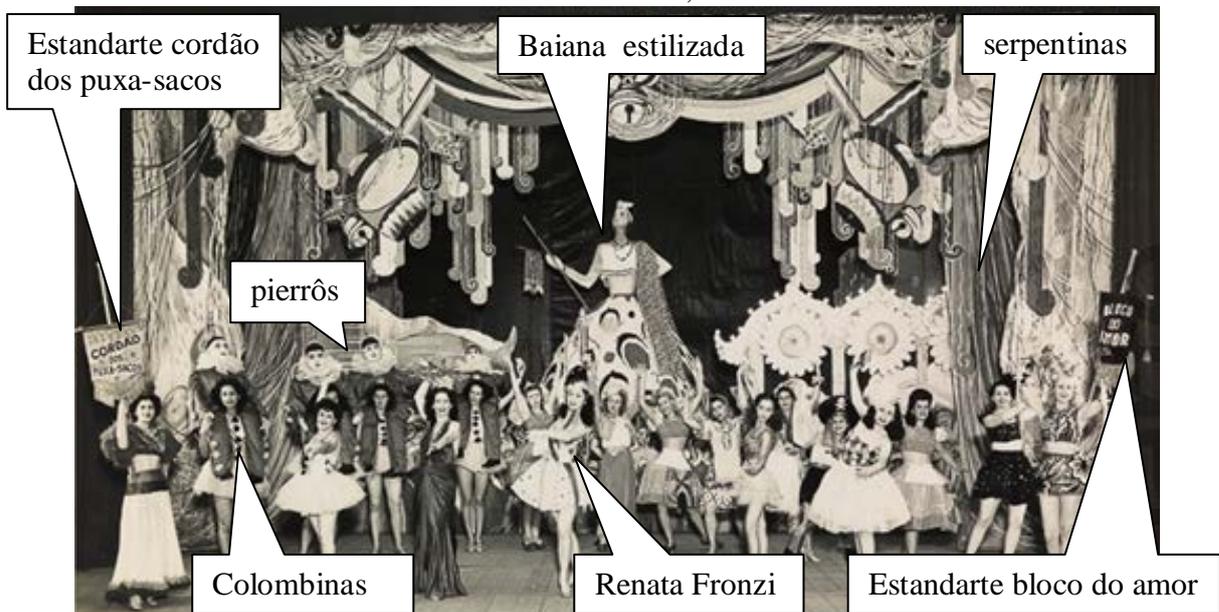
Figura 53 – Ambiência carnavalesca em revista não identificada do empresário (anos 40).



Fonte – Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Este cenário, concebido com uma série de elementos móveis, se assemelha àquele utilizado na apoteose do primeiro ato da revista “Carnaval da vitória” (figura 54) (1946), porém acrescenta-se, no último, serpentinas em seu entorno. Destacamos, nesta grandiosa apoteose, a representação da figura de uma enorme baiana estilizada (como a que decorava anualmente a Praça 11, ao centro, atrás) empunhando um estandarte, bem como a de quatro colombinas (à esquerda), as quais têm nos seus ombros bonecos que personificam pierrôs. Há também, na teatralização, a presença de dois estandartes: no primeiro deles (à esquerda), está escrito “Cordão dos puxa-sacos”; no outro (à direita), “Bloco do amor”.

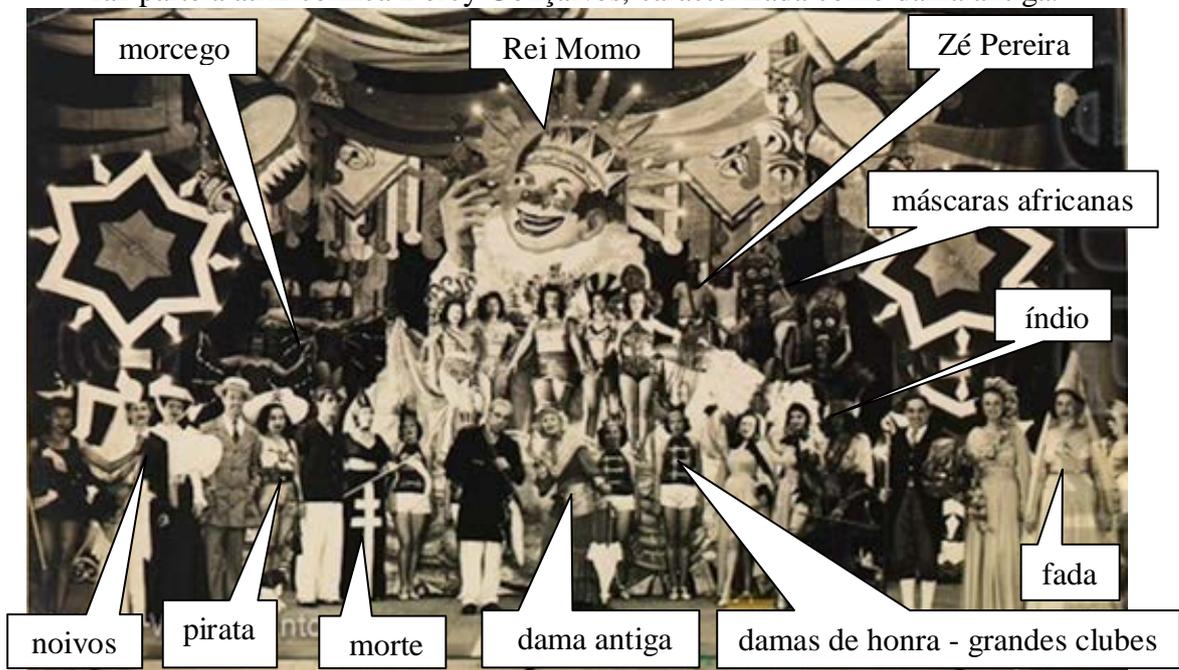
Figura 54 – Representação carnavalesca na apoteose do primeiro ato da revista “Carnaval da vitória”, em 1946.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Outra apoteose de dimensões gigantescas, intitulada “Evocação do Carnaval”, extraída da revista “Momo na fila” (1944),<sup>101</sup> é apresentada na próxima imagem (figura 55), na qual encontramos a figura de um Rei Momo em tamanho acima do normal (ao centro); um cenário com diferentes elementos carnavalescos; tocadores de bumbo em alusão ao Zé Pereira (ao fundo, de ambos os lados); máscaras africanas (à direita), o que ressalta também o traço da africanidade na cena e tipos de rua fantasiados: o índio, os noivos, a fada, a dama antiga, o pirata, a morte, o morcego, a dama de honra das grandes sociedades.

Figura 55 – Apoteose carnavalesca do primeiro ato da revista “Momo na fila” (1944), da qual faz parte a atriz cômica Dercy Gonçalves, caracterizada como dama antiga.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Símbolos importantes desta festa brasileira estavam presentes também no marketing das produções de Walter Pinto na imprensa escrita, como visualizamos nas figuras 56 (os pandeiros), 57 (o estandarte) e 58 (as máscaras).

<sup>101</sup> “Luiz Peixoto e Geysa Boscoli não precisaram buscar os temas carnavalescos para a execução de ‘Momo na fila’: trouxeram o espírito do carnaval e a alegria contagiante das ruas” (Jornal dos Sports, 11.01.1945, p. 2) entre cenários e guarda-roupa que primavam pela concepção arrojada nos dois finais apoteóticos: a evolução do carnaval através dos tempos e através dos povos.

Figura 56 – Anúncio de divulgação da revista “Momo na fila” na imprensa escrita.



Fonte – A Noite (17.01.1945, p. 6).

Figura 57 – Material de publicidade da revista “Rei momo em travesti”.



Fonte – Diário da Noite (06.01.1961, p. 13).

Figura 58 – Marketing da revista “Vamos pra cabeça” na imprensa escrita.



Fonte – A Manhã (09.01.1949, p. 10).

No mais, suas revistas carnavalescas somente suspendiam suas sessões para o Teatro Recreio realizar, no período dos quatro dias da folia, os tradicionais “bailes da fuzarca” (figura 59) (PAIVA, 1991). O jornal A Manhã (03.02.1942, p. 14) comenta:

Está causando sensação na cidade a próxima realização no Teatro Recreio, dos famosos Bailes da Fuzarca, que conclamam, todos os anos, os foliões para o Jardim

de Momo, em que fica transformado o popular centro de diversões da rua Pedro I. Este ano, outros atrativos virão juntar-se aos já existentes, [...] uma formidável decoração interna e externa, [...] sob a chefia de Raul de Castro, duas orquestras com 15 músicos, cheios de entusiasmo e um irrepreensível serviço de “bar”, cuja fiscalização severa, não permitirá que o público tenha razões para reclamar. Os “quatro grandes bailes da fuzarca” serão realizados nos dias 14, 15, 16 e 17 e, com toda certeza, constituirão os melhores pontos de diversão carnavalesca para o povo carioca. Domingo e segunda-feira de carnaval, terão lugar dois grandiosos bailes infantis, repletos de maravilhosas atrações. Cada criança receberá um brinquedo carnavalesco, um saquinho de caramelos e uma garrafa de guaraná. Que sopa!... Os cariocas não têm mais que pensar onde passarão o carnaval! Rei Momo espera-os, em multidões, no Teatro Recreio!

Figura 59 – Divulgação dos bailes de carnaval do Teatro Recreio.



Fonte – Jornal do Brasil (16.02.1944, p. 12).

## 2.1 Personagens marcantes

Houve no teatro de revista brasileiro, ao longo de sua trajetória centenária, a leitura de personagens diversos representados pela tipificação, elemento projetor da imagem e das atitudes de quem se quer retratar. Muitos deles marcaram as peças do produtor, tais como o malandro, a mulata, a baiana, o Rei Momo, a Colombina, o Pierrot e o Arlequim. Os três primeiros, inclusive, seriam considerados verdadeiros representantes do carnaval brasileiro, nos anos 40 e 50, por conta do prestígio das escolas de samba cariocas por todo o país, fixando-se no imaginário nacional (FERREIRA, 2012), e se tornando símbolos da pátria no teatro de revista brasileiro (VENEZIANO, 2013).

### 2.1.1 “Momo na fila”: o Rei Momo

Inspirada no imaginário visual do *Roi Carnaval* (de Nice), a figura do Rei Momo já está presente na primeira decoração carnavalesca oficial da cidade elaborada por Luiz Peixoto, em 1928 (FERREIRA, 2004). Cinco anos mais tarde, Edgard Drummond (cronista

carnavalesco), Vasco Lima (jornalista do jornal “A Noite”) e Anísio Mota (caricaturista) a oficializaram ao criar um grande boneco de papelão a quem chamaram Rei Momo I e Único. Este boneco, pouco tempo depois, foi personificado e popularizado de modo instantâneo no país, transformando-se em um dos símbolos do nosso carnaval (FELERICO, 2015).

Atuante não apenas na folia carioca, mas também no teatro de revista carnavalesco, o Rei Momo é um personagem que por si só justifica e explicita este subgênero teatral. Na propaganda da revista “Carnaval da vitória” (1946) na imprensa escrita (figura 60), o Rei Momo era caracterizado pelo seu corpo volumoso, assim como por sua vestimenta similar a de um “Rei”: a coroa, a faixa de nobreza, o cetro e o manto, traços específicos encontrados na fotografia de um Rei Momo “vivo”, nos anos 40 (figura 61).

Figura 60 – Anúncio de divulgação da revista “Carnaval da vitória” na imprensa escrita.



Fonte – O Globo (07.02.1946, p. 11).

Figura 61 – A imagem de um Rei Momo “vivo” com sua indumentária típica.



Fonte – A Noite Ilustrada (30.01.1940, p. 11).

Alvo frequente de homenagens, “destaca-se que o singular monarca é uma figura única no carnaval, que resiste física e esteticamente através dos tempos. O único soberano que

é escolhido, pelo povo, para reinar nos dias de folia” (FELERICO, 2015, p. 155), pontificando nos bailes, participando dos desfiles, visitando clubes, coroando rainhas, autografando retratos, dando ordens aos seus milhares de súditos, ou seja, cumprindo todas as obrigações de uma majestade.

Nos primeiros dias da grande festa nacional, recebe das próprias mãos do prefeito do Rio de Janeiro as chaves simbólicas da cidade com “autonomia” para agir neste período como autoridade máxima.

Este poder inerente à sua figura pode ser observado no quadro “Momo decreta” da revista carnavalesca “Você já foi à Bahia?” (1941). Nele, o personagem, saindo da cortina, ao som de clarins vibrando, abre uma grande tira de papel trazida na mão e lê: Eu, Rei Momo 1º e Único, faço o seguinte decreto, a ser cumprido na fase do meu reinado sob pena de ser o infrator imediatamente desmascarado e engradado:

REI MOMO:

Artigo 1º – Quem tiver mulher bonita e fraca de resistência corporal, prenda em sua casa com sentinela à vista e desarmada para evitar complicações.

Artigo 2º – Fica proibido às senhoritas andarem sozinhas durante os dias da loucura, para evitar que os malfeitores batam-lhe as carteiras e tirem as economias.

Artigo 3º – Ordeno que seja aberto o Hospício Nacional e as suas filiais, para que os internados dominem a cidade e mantenham a desordem.

Artigo 4º – Serão internados no Hospício, todos os homens de juízo, para não perturbarem a desordem carnavalesca.

Artigo 5º – É expressamente proibido, *thanks*, carros de assalto, metralhadoras, gazes asfixiantes nas batalhas de confete da cidade e subúrbios.

Artigo 6º – É proibido ofender o olho alheio com os lança-perfumes!

Artigo 7º – Sendo proibido o uso de armas, o meu governo criará uma guarda de mulheres bem-dispostas para desarmarem os homens.

Artigo 8º – Mulheres de calças serão consideradas homens para todos os efeitos e os homens vestidos de mulher irão para o xadrez para evitar confusões (JÚNIOR, 1941, p. 3).

O Rei Momo simboliza, assim, o comandante absoluto durante os dias de carnaval no Rio de Janeiro, acompanhado geralmente de um auxiliar (o seu secretário geral) em suas andanças pela cidade. No quadro “Sua Majestade” da revista carnavalesca “A cuíca está roncando” (1941), Zé Pereira atua como uma espécie de secretário particular do “Soberano”. Após um *medley* de marchinhas cantadas pelas *girls* (“O teu cabelo não nega”, “Linda morena”, “Pierrot apaixonado”, “Mamãe eu quero”, “Aurora”, entre outras), Rei Momo é mostrado, em cena, deitado em uma cama.

REI MOMO: Quem são estas pequenas tão bonitas? [Referindo-se às *girls* que cantaram o *pot-pourri* de marchinhas].

ZÉ PEREIRA: São as marchinhas que o pessoal canta.

REI MOMO: Perdão, o único que as pode cantar aqui sou eu.

ZÉ PEREIRA: Reparai, Majestade, que são elas que tanta alegria dão aos nossos vassalos carnavalescos nos três dias de carnaval.  
 REI MOMO: Então quem é que as canta?  
 ZÉ PEREIRA: É o povo.  
 REI MOMO: Então quem manda aqui é o Rei ou é o povo?  
 ZÉ PEREIRA: Quem manda sois vós. Mas no carnaval o povo é soberano.  
 REI MOMO: Mas só no carnaval. Se isto continuar assim, eu o Rei Momo proclamo a república para acabar com essas liberdades. Bem então as marchinhas que sigam a sua marcha.  
 ZÉ PEREIRA: Entrai bem nos ouvidos dos foliões para que eles vos cantem no Brasil inteiro (Saem as *girls*).  
 REI MOMO (Depois da música): Que novidades há?  
 ZÉ PEREIRA: O correio já chegou, ó, ó, ó, trouxe umas cartinhas para V.M. Momo.  
 REI MOMO: Deixe-me ver. Dois telegramas? O que será? (Lê) O carnaval de Nice manda dizer que está parado. (Lendo o outro) Este é do carnaval de Veneza. Diz que: o carnaval em Veneza vai correndo muito bem. (A Zé) Lê esta carta.  
 ZÉ PEREIRA (Lendo): Senhor Rei Momo...  
 REI MOMO: Senhor? Que falta de respeito.  
 ZÉ PEREIRA: Senhor Rei Momo. Nós os garis do Rio de Janeiro, levantamos o nosso protesto contra a sujeira que o senhor faz todos os anos. Já estamos cansados de limpar tanta imundice. É para lamentar que em três dias se façam tantas porcarias. O senhor é um porco, é um...  
 REI MOMO: É um que?  
 ZÉ PEREIRA: Majestade, perdoai, mas eu não posso continuar a ler...  
 REI MOMO: Leia, sou eu quem manda.  
 ZÉ PEREIRA: Mas eu não posso. Chamam-lhe de cada nome que eu não me atrevo a...  
 REI MOMO: Ah. Eles me insultam?...  
 ZÉ PEREIRA: Insultam sim, Majestade. Até insultam a rainha sua mãe.  
 REI MOMO: A rainha mãe. Vou acabar com isso. Zé Pereira, faz barulho.  
 ZÉ PEREIRA: Majestade. Mande-me fazer tudo... menos barulho que eu não quero ser preso.  
 REI MOMO: Zé Pereira, com que armas podemos contar para abrir guerra contra os garis? (GARNIZÉ, 1941, p. 2-3).

Mais adiante, no mesmo quadro, a fim de declarar guerra aos garis, tendo como quartel general a Praça 11, “reduto dos verdadeiros carnavalescos”, Rei Momo e Zé Pereira combinam provocar uma grande confusão na cidade, e contam com a ação do personagem Pó de Mico para mobilizar essa fuzarca, através de confetes, serpentinas e lança-perfumes.

No fim da peça, no quadro “Para a vitória”, Rei Momo e Zé Pereira retornam à cena.

MOMO: Zé Pereira, como ficou o campo de batalha?  
 ZÉ PEREIRA: Majestade, o Rio ficou cheio de serpentinas e confetes. Tem lixo que não acaba mais.  
 MOMO: Então vencemos os garis?  
 ZÉ PEREIRA: Vencemos. Eles têm que suar para limpar essa sujeira toda.  
 MOMO: Mais uma vitória do Rei Momo (GARNIZÉ, 1941, p. 37).

O monarca idolatrado que “manda e desmanda” no carnaval carioca foi também retratado nas peças teatrais carnavalescas ao longo da Segunda Guerra Mundial. Nas figuras 62 e 63, vê-se sua imagem na propaganda da revista “Rei momo na guerra” (1943) na

imprensa escrita. O Deus da galhofa aparece, respectivamente, ao lado de um avião de combate e, de binóculos (a fim de avistar um inimigo), sobre um tanque, em ambas envolto de confetes e serpentinas.

Figura 62 – Material de publicidade da revista carnavalesca “Rei momo na guerra”.

**HOJE no TEATRO RECREIO**  
DUAS SESSÕES DA FUZARCA, A'S 19,45 E 21,45  
**WALTER PINTO**  
APRESENTA O GRITO DE CARNAVAL PARA 1943, COM A COMPANHIA DE REVISTAS!

**“Rei Momo na Guerra”**

Super-revista-charge de Freire Junior, com as músicas da Folia deste ano e a Escola de Samba da Mangueira!

Mary Lincoln, Derci Gonçalves, Pedro Dias, Manuel Vieira, Catalano, Marchelli e todo o elenco!  
— “Mis-en-scène” espetacular!  
O “TRIDUO DA ALEGRIA” EM OUTRA ARROJADA INICIATIVA DE **WALTER PINTO!**

Fonte – Jornal do Brasil (10.02.1943, p. 12).

Figura 63 – Marketing da revista carnavalesca “Rei momo na guerra” na imprensa escrita.

**TEATRO RECREIO**

1.ª Matinée da Elite, às 15 horas — 2 sessões às 19,45 e 21,45 horas

**WALTER PINTO**  
apresenta a sua Cia. no Grito de Carnaval de 1943

**REI MOMO na GUERRA**

Super-revista da fuzarca, original de Freire Junior! A verdadeira Folia Carioca, em quadros e cenas impagáveis! Blocos, ranchos, escolas de samba!  
**MAIS UM GRANDE SUCESSO DA CIA. DOS GRANDES SUCESSOS!**

Fonte – Correio da Manhã (07.02.1943, p. 20).

O texto desta revista mostra o envolvimento entre o personagem Rei Momo e a Grande Guerra no quadro “Carnaval na trincheira”, cuja cena ambienta-se no interior de uma trincheira, onde soldados brasileiros (munidos de canhões de costas, metralhadoras, granadas, espingardas) posicionam-se para um possível combate contra os alemães. Postados de joelho em terra e dispostos à luta, esses soldados percebem, repentinamente, a presença de inimigos, porém, para surpresa de todos, quem surge saltando à cena, no alto do *front*, é a figura do Rei Momo, rodeado de *girls*, trazendo, com ele, à guisa da arma, tubos de lança-perfumes, com os quais os intima à rendição, propondo-lhes que caíam na farra.

SOLDADO TRINTA E QUATRO: Momo na guerra?  
 REI MOMO: Sim, cariocas! Vim avisá-los que vai haver um armistício por 3 dias. Vai haver carnaval no Rio de Janeiro.  
 TRINTA E QUATRO: Quer dizer que a gente não precisa brigar mais? (Começam todos a tirar a farda, ficando de calça e camisa de malandro) Ale guá, guá, guá, Democráticos!  
 COMANDANTE (Que também está de camisa de malandro): Fenianos! (ao Rei Momo) Mas onde está a sua corte? Você veio sozinho?  
 REI MOMO: Não! Trago comigo a Cuíca e o Pandeiro! (JÚNIOR, 1943, p. 3).

Em outro exemplo, extraído do prólogo da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944), encontramos Momo tipificando a figura do malandro. O prólogo se inicia exibindo o palácio da fuzarca (sua residência) em estado de completo abandono. Sobre o trono quebrado, está jogado o manto do rei. Ao fundo, uma escadaria. O salão, apesar do estado de desordem em que se encontra, coberto de teias de aranha, guarda, todavia, sua aparência faustosa. Participam do prólogo, Rei Momo, Xingú (a porta-estandarte), Chancaché (a mulata), Vasco da Grana, Esculacho e Escrachado.

TODOS (Subindo, batem palmas): Ó seu Rei Momo! Ó seu Rei Momo!  
 REI MOMO (Aparecendo no alto da escadaria, como que vindo da rua. Veste camisa de malandro, calça listrada. Traz sua coroa de banda na cabeça e vem fumando um palhaço): O que é que há, minha gente?  
 ESCRACHADO (Sem perceber que é o Rei): Vai *chamá* teu patrão! Vai *chamá* teu patrão!  
 MOMO: Você já viu Rei ter patrão, seu malandro? Está me achando com cara de Rei da Itália? Não me confunda, hein? Olha que eu sou brasileiro! Verde e amarelo! Cem por cento, brasileiro integral: eu sou o Rei Momo, o Rei do carnaval! Eu sou o tal! (Desce a escadaria)  
 XINGÚ: Mas, velho, tu *tá* mal da vida, hein? Racionaram teu uniforme? Que é que houve contigo, meu nego?  
 MOMO (Segredando): Partido político... A época não permite mais aquelas farolagens... Tive que me “democratizar” como os outros Reis meus colegas... Não vêes o Rei Carol? O Rei Eduardo Oitavo? O Vitor Emanuel, o Jorge da Grécia, o Pedro da Iugostávia? Como é que está o uniforme deles?  
 XINGÚ: E esse partido é de malandro...  
 MOMO: Estamos socializando as monarquias.  
 ESCRACHADO: Mas que regime afinal é o seu?  
 CHANCACHÉ: Tá fazendo regime agora, meu nego? Regime novo?  
 MOMO: Mais que novo. O meu regime agora é “no vinho”... (Sinal de bebida)  
 VASCO (Numa curvatura): Mas, Majestade...  
 MOMO: Acabe com essa história de Majestade! Eu sou das “camadas populares”! Eu entro nas filas do leite e da manteiga, eu ando de bonde, sou freguês da light. (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 3-5)

Em momento posterior do quadro, os personagens continuam a dialogar.

CHANCACHÉ: Estamos aqui para buscar a sua palavra de honra, Majestade!  
 ESCRACHADO: *Queremo* o sarvo-conduto pra farra carnavalesca!  
 VASCO: Ó seu mamífero, vamos lá a saber de uma vez por todas se há ou não há carnaval?

XINGU: Que diabo! Há carnaval, sim! No fundo, você é o Rei! Você é quem manda!

MOMO: (Benzendo-se): Rei!... Eu, Rei? (Benze-se novamente)

VASCO: Olha o Rei a se benzer! Querem ver que é este o Rei Carola!

XINGU (Falando-lhe ao ouvido): Vamos, meu santo! Vamos, meu Rei!

MOMO (Solenemente): Que Rei sou eu?... (Canta): Que Rei sou eu, / Sem reinado e sem coroa, / Sem castelo e sem rainha, / Afinal, que Rei sou eu?... / O meu reinado / É pequeno e é restrito, / Só mando no meu distrito / Porque o Rei de lá sou / Não tenho criados de libré, / Carruagens, nem mordomos. / E ninguém beija meus pés. / Meu sangue azul / Nada tem de realeza. / O samba é minha nobreza. / Afinal, que Rei sou eu?!... (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 6-7).

Na mesma revista, a apoteose “Evocação do carnaval” presta uma homenagem à figura do Rei Momo (figura 64), semelhante àquela vista nas esculturas gigantes do *Roi Carnaval*, de Nice, na França (figuras 65 e 66).

Figura 64 – A imagem de um enorme Rei Momo na revista “Momo na fila” (1944).



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Figuras 65 e 66 – *Roi Carnaval* de Nice, na França, com sua coroinha, em 1947.



Fonte – *Le Carnaval de Nice et ses fous* (SIDRO, 1979, s/p).

A participação do Rei Momo, portanto, se tornou imprescindível na encenação das produções carnavalescas de Walter Pinto, quase como se fosse um *compère* das antigas revistas teatrais, com a função renovada de não mais costurar, como antes, a trama dos espetáculos, mas de ser um dos elementos que legitimam essa modalidade revisteira.

### 2.1.2 “Os quindins de Yaiá”: a baiana

Comum nas ruas do Rio de Janeiro desde o fim do século XIX, a figura da baiana teve seus traços fixados no imaginário carnavalesco nacional somente em 1933, quando Cecília Meireles expôs, na cidade, uma série de desenhos e textos que tinham como eixo as diferentes “categorias” de baianas (a popular, a de macumba, a carnavalizada) e seus trajes peculiares (FERREIRA, 2004; ARAÚJO, FERREIRA, 2012).

A partir dos anos 40, a figura da baiana passou a ser reconhecida no carnaval carioca, e se tornou um dos símbolos de nossa cultura popular. Contribuiu, para isso, o sucesso do samba “O que é que a baiana tem?”, bem como a projeção da cantora Carmem Miranda nos Estados Unidos (ARAÚJO, FERREIRA, 2012), abrindo espaço para tornar a personagem um ícone internacional “genuinamente” brasileiro.

A chamada baiana tradicional tem como vestuário a saia rodada, as batas rendadas, os turbantes, o pano de costa, os brincos, os colares e os balangandãs (ARAÚJO, 2011), parte dele apresentado na encenação da revista “Quindins de Iaiá”, em 1941 (Figura 67).

Figura 67 – A caracterização das baianas na revista “Os quindins de Iaiá”, em 1941.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Essas “baianas de tabuleiro” são visualizadas também no quadro “Tabuleiro de doces” (figura 68) da revista “Carnaval da vitória”, em 1946. Este quadro apresenta um imponente cenário inspirado em uma estética nordestina, por meio da representação da Bahia: a enorme baiana de tabuleiro, a cortina de renda, os coqueiros, o Pelourinho, a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim. Ao centro, em primeiro plano, a personagem Baiana Rica (interpretada pela vedete Renata Fronzi), ladeada por diversas baianas (*girls*).

Figura 68 – A vedete Renata Fronzi (ao centro) na revista “Carnaval da vitória”, em 1946.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

O jeito sensual inerente à personagem é explorado no quadro “Baiana da Bahia” da revista carnavalesca “Você já foi à Bahia?” (1941), no qual “Baiana” encontra-se com Fulgêncio e Castrinho, dois caipiras que enganaram suas esposas no interior e vieram ao Rio de Janeiro para curtir o carnaval sozinhos, flertando com várias mulheres.

BAIANA [Dirigindo-se a eles]: Yoyôs? Querem dar uma informação à baiana?

FULGÊNCIO: Você é baiana mesmo ou é tapeação de carnaval?

CASTRINHO (Rindo): Isso é baiana falsificada!...

BAIANA: Vê-se logo que vocês não conhecem o artigo!... Então vocês não estão vendo que eu tenho pimenta até na ponta dos cabelos? (Dá uns passos requebrados)

FULGÊNCIO (A Castrinho): É da Bahia, seu Castrinho!

BAIANA: Vocês gostam de acarajé, de moqueca ou apreciam os cuscuz?

FULGÊNCIO (Já meio tonto): Eu não faço questão do prato, baiana?

CASTRINHO: Tem azeite de dendê, desce! É pra mim!

BAIANA: Eu sou mesmo da baixa do sapateiro! Lá do fim da rua Dr. Seabra! Sou afilhada do Senhor do Bonfim! Sou perita na canjica e mestre nos bolinhos de tapioca.

FULGÊNCIO (Patético): Baiana! Não recorda a minha infância querida que os anos não trazem mais! Bolinhos de tapioca!

BAIANA (A Castrinho): Yoyô! Você já foi à Bahia, nego?  
 CASTRINHO: Não!...  
 FULGÊNCIO (A ele): Então vá!... (JÚNIOR, 1941, p. 14).

Neste momento do quadro, os três personagens cantam o samba “Você já foi à Bahia?”, de Dorival Caymmi, que inspirou o título da peça.

BAIANA: Você já foi à Bahia, nego?  
 CASTRINHO: Não!  
 BAIANA E FULGÊNCIO: Então vá!  
 BAIANA: Quem vai ao Bonfim nego nunca mais quer voltar! / Muita sorte tem!  
 Muita sorte teve! Muita sorte terá! / Você já foi à Bahia, nego?  
 CASTRINHO: Não!  
 BAIANA E FULGÊNCIO: Então vá!  
 FULGÊNCIO E CASTRINHO: Lá tem vatapá?  
 BAIANA: Então vá!  
 FULGÊNCIO E CASTRINHO: Lá tem caruru?  
 BAIANA: Então vá!  
 FULGÊNCIO E CASTRINHO: Lá tem munguzá?  
 BAIANA: Então vá! Nas sacadas dos sobrados da velha São Salvador / Há lembranças das donzelas do tempo do imperador. / Tudo, tudo na Bahia faz a gente querer bem / A Bahia tem um jeito que nenhuma terra tem! (JÚNIOR, 1941, p. 15-16).

Quando vinda da Bahia, era comum a baiana procurar emprego no Rio de Janeiro como empregada, capaz de seduzir velhos e moços, solteiros e casados, com sua sensualidade, o que é exemplificado por Libânia em novo quadro da mesma revista.

LIBÂNIA: O senhor está enganado, cavaleiro, eu sou família!  
 ANASTÁCIO: Ainda que não fosse, baianazinha! Eu não faço questão dessas coisas! O que eu quero é que você aceite o meu convite para irmos logo mais ao baile do Teatro Recreio!  
 LIBÂNIA (Benzendo-se): Cruz credo! *Dança* baile com o senhor? O senhor se responsabiliza pelo resultado? Eu não sou moça solteira, mas sou sossegada! Sou mulher séria!  
 ANASTÁCIO: É atrás disso que eu ando!  
 LIBÂNIA (Mudando de atitude): Eu sou franca: eu vou *dança* baile com o senhor, mas o senhor tem que arrumar um emprego para mim aqui no Rio de Janeiro!  
 ANASTÁCIO: Ah! Você então não é do Rio? É turista?  
 LIBÂNIA: Não sou não senhor! O senhor pode falar com franqueza: o senhor é comprometido?  
 ANASTÁCIO: Sou casado, Baiana! Mas isso não impede de eu dar-lhe a minha proteção!  
 LIBÂNIA: O senhor me arranja o emprego?  
 ANASTÁCIO: No último dia do carnaval você aparece lá em casa! Eu garanto que ficará empregada!  
 LIBÂNIA: Na sua casa?  
 ANASTÁCIO: O que tem isto? Lá não nos conhecemos! A minha mulher tem uma pensão e a nossa empregada saiu na véspera do carnaval e só volta na quarta-feira! Você vai tomar seu lugar! Isso é muito comum no carnaval!  
 LIBÂNIA (Canta uma música com alusão à situação): Não sou pequena sapeca / Mas gosto de homem careca / Ele é velho, mas na minha opinião / Os carequinhas é que estão com a razão. / E agora eu já vi porque / Os carecas têm bom coração (JÚNIOR, 1941, p. 23-24).

Além do mais, a figura da baiana chegou a inspirar um homem a se travestir em cena na revista teatral carnavalesca. É o caso do quadro “Esperando o rancho” da peça “Rei Momo na guerra” (1943), em que Dr. Segismundo mente para sua esposa a fim de curtir sozinho o carnaval carioca no rancho “Vigilantes da saúde”, fantasiado de “baiana mascarada”. O quadro começa à frente de um jornal, onde dois guardas contêm o cordão de isolamento do desfile. Repentinamente, “baiana mascarada” atravessa o cordão e entra em cena.

VOZES DE DENTRO: Samba baiana, samba!

GUARDA: Está presa.

FOTÓGRAFO: Deixa, elazinha, seu guarda. Meu bem, conte com a minha proteção.

GUARDA: Ela aqui não samba e vai já tirar a máscara.

FOTÓGRAFO: Ela não tira porque eu não permito que se ofenda uma senhora sozinha na via pública. Vamos meu bem. Eu a acompanharei até sua casa.

GUARDA: Pois ela tem que tirar a máscara. (Agarra a baiana e tira-lhe violentamente a máscara)

BAIANA (Protestando): Isto é uma violência. Eu sou um homem de responsabilidade. (Vendo que o fotógrafo tira uma chapa) O senhor vai inutilizar essa chapa. Eu tenho responsabilidade.

GUARDA: Pois você agora vai sambar de barba, responsabilidade e tudo.

BAIANA (Canta): Eu sou baiana dengosa / Que tento a todos / Com o meu requebrar / E o meu olhar / Todos dizem que tem / Que tem, que tem / Que tem sedução. / E o mau olhado, não pega, não! / Este meu corpo provocante / Deixa muita gente louca / E o meu molho é tão gostoso / Que deixa água na boca.

GUARDA: Já cantou? Pois agora vai esquentar o gasôênio da rádio patrulha. Vamos pro xadrez! (Sai levada pelos guardas) (JÚNIOR, 1943, p. 35-36).

Em outra dramatização do teatro de revista de Walter Pinto, bailarinas simbolizavam baianas tradicionais, subindo a ladeira de um morro (retratado ao fundo do cenário) com suas latas d’água na cabeça (Figura 69).

Figura 69 – Bailarinas personificam baianas na revista “Rumo a Buenos Aires”, em 1955.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

A imagem da baiana esteve presente até mesmo na publicidade dos espetáculos de carnaval de Walter Pinto na imprensa escrita, como em “Vamos pra cabeça” (1949), em pelo menos três anúncios diferentes (figuras 70 a 72).

Figura 70 – Anúncio de divulgação da revista “Vamos pra cabeça” na imprensa escrita.



Fonte – Gazeta de Notícias (23.01.1949, p. 6).

Figura 71 – Marketing da revista carnavalesca “Vamos pra cabeça” na imprensa escrita.



Fonte – A Manhã (16.01.1949, p. 4).

Figura 72 – Material de publicidade da revista “Vamos pra cabeça”.



Fonte – A Manhã (04.01.1949, p. 5).

Não poderíamos deixar de mencionar, neste subcapítulo, outra personagem importante da folia: a baiana carnavalesca – autenticamente carioca, apesar de seu nome estar associado à Bahia –, ligada ao samba e à folia através dos blocos, ranchos e cordões representantes da festa popular da cidade na virada para o século XX (ARAÚJO, FERREIRA, 2012).

A apoteose do primeiro ato da revista “Carnaval da vitória” (1946) exhibe a representação de uma baiana estilizada (figura 73) nos mesmos moldes da baiana da Praça 11 (figura 74). Em ambas as gravuras, elas seguram um estandarte, têm um pano da costa pendurado em seus ombros e usam vestimenta própria da personagem.

Figura 73 – Caracterização cênica de uma baiana estilizada agigantada na apoteose do primeiro ato da revista “Carnaval da vitória”, em 1946.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Figura 74 – A gravura mostra um dos croquis aprovados como motivo para a ornamentação da Praça Onze, em 1941: a baiana carnavalesca, destaque na decoração da cidade no período da folia, projetada pelo cenógrafo Oscar Lopes e pelo arquiteto Flavio Léo da Silveira.



Fonte – Diário de notícias (05.02.1941, p. 9).

Através desses exemplos visuais e textuais, evidenciamos as marcas registradas da baiana. Tradicional ou carnavalizada – sua presença é até hoje obrigatória nas escolas de samba do Rio de Janeiro (ala das baianas) –, a personagem teve participação expressiva nas montagens de Walter Pinto, como um dos símbolos do teatro de revista e do carnaval brasileiro.

### 2.1.3 “Zé Carioca”<sup>102</sup>: o malandro

Personagem associado às expressões culturais do carnaval, da capoeira e do samba – gênero musical que contribui para sua caracterização social –, o malandro, segundo Ferreira (2012, p. 212),

teria se originado dos tocadores de instrumentos de percussão nos grupos de samba. Representado pela figura de um jovem rapaz de porte esguio, com andar balançado, roupas elegantes e gestos sedutores associados aos movimentos de capoeira, [...] é uma espécie de Don Juan tropical de pele morena.

A atuação deste personagem nas revistas de Walter Pinto apresentava variadas facetas, tendo sua imagem associada ao morador de favelas, trapaceiro, mulherengo, boêmio e ocioso. No quadro “Pensão da Dona Stela” da revista carnavalesca “Você já foi à Bahia?” (1941), por exemplo, a figura do malandro é representada por Jeremias, jovem casado que diz: “no carnaval a gente brinca melhor com as mulheres dos outros” (JÚNIOR, 1941, p. 33).

Um dos casos de infidelidade do personagem na cena revisteira é visto no quadro de rua “Nego difíci” da revista carnavalesca “A caixinha de Adhemar” (1950), em que Ele (o malandro) trata Ela (a mulata) como mulher submissa.

ELA: Eu faço o que ocê percisa / Eu lavo tuas camisa / Ocê num me dá pelota, nego,  
/ Faço todos sacrifício / Pago os luguer do cortiço / Ocê inda me boicota.  
ELE: Nosso causo é insoluvre / Eu sô nego voluvre / Eu namoro as minhas misse  
/ Pois que todo nego bem / Tem que tê o seu harem / Que eu sô nego difíci...  
ELA: Você leva a minha grana / E veve todo banana / Debruçado do palanque / E eu  
gasto as minhas mão / Metendo água e sabão / No lesco lesco do tanque.  
ELE: Eu gosto de andá direito / Eu boto orquídia no peito / Faço a barba com gillete  
/ Aparo bem o mustache / E faço fûto do taxe / Lá pela alameda Greto.  
ELA: Nego cheio de fricote / Um dia te quebro o pote / E mostro a musculatura / Eu  
largo a mão do trabalho / Faço o meu 13 de maio / Acabo com a deitadura.

<sup>102</sup> Um dos personagens da revista “Carnaval da vitória”, produzida por Walter Pinto em 1946, em referência ao papagaio José Carioca, figura criada por Walt Disney no filme “*Saludos Amigos*”, em 1942, em que era retratado como um malandro autenticamente carioca, que escapava dos problemas com o seu “jeitinho” peculiar.

ELE: Intão isso num é serviço / Tomem faço sacrificio / Pra mantê o meu imprego / Sou eu quem te dá pancada / Quem te dá as bofetada / Sô eu aqui o teu nego (JÚNIOR, PINTO, CUNHA, 1950, p. 21).

Nesses dois quadros, é possível notar traços específicos do malandro esperto, explorador de mulheres, que desrespeita sua companheira ao cortejar qualquer mulher bonita (mesmo se casada for).

Em sua caracterização como sambista e figura urbana, fazem parte de seu traje a camisa listrada, o chapéu de palhinha, a calça branca, o lenço amarrado no pescoço e o sapato em duas cores. De acordo com Rocha (2006, p. 149),

a roupa não está descolada do corpo do malandro, ao contrário, parece-lhe uma *segunda pele*. [...] no conjunto das representações que se fazem do malandro, seja no teatro, na música, no cinema e mesmo nas representações que ele faz de si mesmo, através das memórias, a roupa não aparece como algo separado do corpo e/ou de sua identidade.

A indumentária típica do malandro é encontrada no cenário da revista “Carnaval da vitória” (1946) (figura 75). As imagens do personagem, nesta fotografia, guardam elementos em comum com as de um dos painéis decorativos da Avenida Presidente Vargas no carnaval de 1942 (figura 76), ao realçar seu traje particular, sua ginga corporal e o toque do pandeiro.

Figura 75 – A vedete Renata Fronzi (como baiana) em cena na revista “Carnaval da vitória”, em 1946. Ao lado, na figura 76, o realce de malandros em um dos croquis desenhados para a decoração de rua da folia carioca, em 1942.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação e Gazeta de Notícias (06.02.1942, p. 11).

Na propaganda da revista “A cuíca está roncando” (figura 77) na imprensa escrita, novamente vê-se o malandro (representado com *blackface*<sup>103</sup>) em seu vestuário peculiar, desta vez tocando cuíca.<sup>104</sup>

Figura 77 – Anúncio de divulgação da revista “A cuíca está roncando” na imprensa escrita.



Fonte – Jornal do Brasil (31.01.1941, p. 20).

Nos anos 40, o guarda-roupa do malandro se sofisticou influenciado pelo movimento *zootie*, cuja proposta apoiava-se na elegância das roupas dos *outsiders* nova-iorquinos. Este movimento tinha como principal expoente Cab Calloway, renomado cantor de *jazz* das décadas de 30 e 40, espécie de malandro negro americano (FERREIRA, 2004). O traje sofisticado seria incorporado à visualidade do personagem nesta fase, e este “look” particular foi absorvido pela revista “Rumo a Buenos Aires” (1955) (figura 78). Aqui, vários malandros adotam o estilo *zootie*, tendo o morro retratado ao fundo do cenário.

<sup>103</sup> Refere-se à prática teatral de atores que se coloriam com carvão de cortiça para representar personagens afro-americanos de forma exagerada, geralmente em *minstrel* shows norte-americanos (FISHER, 2015).

<sup>104</sup> Em matéria intitulada “Cuíca era a grande atração no começo das escolas de samba”, publicada no Extra Online (13.01.2012), o jornalista Leonardo Bruno e o pesquisador Gustavo Melo de Sousa comentam: “Normalmente, os instrumentos mais associados às escolas de samba são o pandeiro e o tamborim. O surdo também tem muito destaque, e as caixas e repiques fazem a batida característica dos nossos carnavais. Mas, no começo da história das escolas de samba, a grande vedete era a cuíca! Nos jornais da década de 30, ela era sempre citada como ‘o som diferente’ que vinha dos sambistas – na época, ela era chamada de ‘puíta’! Quando os instrumentos das baterias começaram a ser vendidos nas lojas especializadas, a cuíca enchia os olhos do público. Em 1934, na casa David, ela era o item mais procurado, superando pandeiro, tamborim e reco-reco, que vinham em seguida. A embaixada francesa chegou a encomendar na loja dez cuícas para enviar para França. E a *20th Century Fox* queria mandar um exemplar para os Estados Unidos, no mesmo ano!” Disponível em <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/80-anos-de-desfile/cuica-era-grande-atracao-no-comeco-das-escolas-de-samba-3660531.html>. Acesso em: 23 mar. 2018.

Figura 78 – Apresentação de malandros na revista “Rumo a Buenos Aires”, em 1955.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Paralelamente, a década de 1940 é marcada pela criação do papagaio Zé Carioca nos filmes de Walt Disney, o que contribuiu para a difusão internacional do malandro ao estilo do Rio de Janeiro, assim como para a fixação da cidade como expressão máxima de brasilidade no imaginário estrangeiro (FERREIRA, 2004). No quadro “Almoxarifado da folia”, exibido no fim do primeiro ato da revista “Carnaval da vitória” (1946), os personagens Cidade e Zé Carioca dialogam, este último expressando seu sentimento de inveja do mulato brasileiro.

CIDADE: Vocês são uns ingratos. Para realizarem o carnaval da vitória, lembraram-se de todos menos do mulato. Do mulato que brinca, que samba, que briga, que até morre se for preciso para defender as cores do seu rancho, que é uma das maiores expressões do carnaval carioca.

ZÉ CARIOCA (Dirigindo-se ao mulato, declama): Mulato de qualidade, / Dobrado, cachaço curto, / Troncudo, da venta chata / Com dez processos de furto / E vinte de vadiagem! / Como eu te invejo, mulato / A tua serenidade / Quando rufas a palheta / Ou fazes uma falseta / Na roda da malandragem! / Como eu te invejo, cachorro / Quando num samba do morro / Teu violão desacata / O coração da mulata / Que anda sambando por ti! / Dessa mulata sestrosa / Desordeira, cor de bronze / Que samba na Praça 11 / De sandálias cor de rosa / E vestido de Organdi! / O que eu daria mulato, / Cheiroso, limpo e pachola / Para ter a tua escola / Usar sapatos de lona / E andar gingando na zona / C'uma camisa listrada / E calça branca engomada / Aberta embaixo, em funil! / E, ao lado dessa mulata / Que os portugueses achacam, / Ir pra Praça da Bandeira / Tomar uma bebedeira / E provocar um conflito. / Comer uns oito na faca / Levar um tiro *nos peito* / Largo, forte, varonil! / E já quase agonizante / Ir para o nono distrito / Ser autuado em flagrante / E dar um viva ao Brasil! (PEIXOTO, SENNA, PINTO, 1946, p. 30-31).

A figura do malandro no teatro de revista carnavalesco pode ser encontrada também encarnando outros símbolos da folia, como em “Momo na fila” (1944), no quadro “Antigamente era assim”. Neste, o malandro é tipificado pelos personagens Pierrot e Arlequim. Ambos trajam camisa listrada, e iniciam a cena sentados em um banco, cantando

um samba marcado ritmicamente pela caixa de fósforo e pelo chapéu de palheta.<sup>105</sup> Em um dueto caricatural, tratam Colombina como uma típica mulher de malandro.

COLOMBINA (Entrando com a atitude independente da mulher moderna): Como é? Vocês vêm ou não? (Sem qualquer resposta, pois ambos continuam distraídos, cantarolando, sem lhe dar a menor importância) Vamos ou não vamos? Hein? Vamos? (Chamando) Pierrot!

PIERROT (Irritado, sem paciência): Oh, mas não chateia, Colombina! Estás ficando pau, um pedaço!

COLOMBINA: Também vocês estão os dois aí, que parecem dois idiotas, cantando esses sambas de breque, com caixas de fósforos... Esse é o último ponto da degradação a que um homem pode chegar.

ARLEQUIM (Sempre batendo compasso (sic) na caixa de fósforos): Confere, Colombina, confere, mas não chateia...

PIERROT: É... Vê se desguia... dá o “pira” porque hoje, aqui, a “cana vai ser dura”.

COLOMBINA: Palavra que estou te estranhando, Pierrot. Que é isso que te deu hoje?

PIERROT: Desguia, morena!

COLOMBINA: Então não me queres mais? Não me tens mais amor, não é?

PIERROT: Amor?... Quanto é que tu tens na bolsa?

COLOMBINA (A Pierrot): “Sujo”! (A Arlequim) E tu, meu amor?

ARLEQUIM (Parando de dedilhar a caixa): Eu?... estou completamente teso!

COLOMBINA (A Arlequim): Também não me tens mais amor?

PIERROT: Amor?... O que é mesmo, amor?

COLOMBINA: Amor é... É um conjunto de fenômenos cerebrais...

ARLEQUIM: ... Cerebrais – Muito bem dito!

COLOMBINA (Continuando): ... Cerebrais e afetivos, que constituem o instinto sexual. Dicionário Candido Figueiredo, página cento e onze!

PIERROT: ... Isso não é amor! (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 45-46).

Outra faceta do malandro é ser considerado um eterno trapaceiro. Como explica Rocha (2006, p. 134-135): “Comumente, o malandro é visto como alguém cuja esperteza se concretiza na *lábria* sedutora e na capacidade de aplicar *contos* aos otários”. Entretanto, observa-se em relação ao personagem uma ambiguidade na abordagem que a revista teatral brasileira dá ao tema, pois apesar de seus golpes, é uma figura cativante, sempre exaltada pela plateia. Os trambiques nunca eram punidos, pois tudo era resolvido com o “jeitinho brasileiro” (VENEZIANO, 1996).

No quadro “Preparando a farra” da revista carnavalesca “Rei momo na guerra” (1943), o malandro trapaceador aparece na pele de 34, e elabora um plano com Sebastião (presidente do rancho “Vigilantes da saúde”) para que o rancho saia com todo luxo no desfile, a fim de tirar o prêmio do Jornal do Brasil. Para isso, 34 aplica um golpe ao se disfarçar de chefe do seu amigo, em troca de receber um cheque de 50.000 cruzeiros de um cliente (Brederodes) para gastá-lo na indumentária dos “Vigilantes da saúde”.

<sup>105</sup> O chapéu de palha “funcionava como instrumento de percussão, substituindo o pandeiro” (ROCHA, 2006, p. 149).

BREDERODES: Eu vim trazer o cheque.

34: (Levanta-se rápido e dirige-se a ele agarrando-o pelo paletó) Me dá o cheque. Não brinca que te parto a cara. Me dá o cheque.

BREDERODES: Pois se eu vim para isso. O senhor vai me dar um recibo.

34: Dou tudo o que o senhor quiser. O que eu quero é o cheque. Queira ditar os termos do recibo.

BREDERODES (Ditando): Recebi do Sr. Manuel Fernandes, a quantia de 50 mil cruzeiros... (Vendo o que 34 escreve) Perdão, assim diz 50 mil réis.

34: É verdade, desculpe.

BREDERODES: Não é por nada, compreende?

34: Já sei. Na hora de pagar pode dar sujeira. (Aparte) Sujeira vai dar de qualquer maneira.

BREDERODES (Prossegue): Para iniciar ação de indenização da Estrada de Ferro Leopoldina. Agora estampilhar e assinar. (Caindo em si) Desculpe. Eu a ensinar o Padre Nosso ao Vigário.

34: Não tem importância. Não me dou com ele (JÚNIOR, 1943, p. 19-20).

Percebemos, então, por meio dos vários quadros e imagens abordados, que o malandro – uma das figuras mais representativas da folia carioca – foi um personagem recorrente nas peças de Walter Pinto, engendrando traços marcantes de visualidade e comportamento.

#### 2.1.4 “A cabrocha não é sopa”<sup>106</sup>: a mulata

A mulata é outra personagem importante do carnaval do Rio de Janeiro, bem como do teatro de revista brasileiro (figura 79), detentora de encantos mil e uma dança toda particular nas “cadeiras” (o rebolado) que deu origem a um estereótipo, o de mulata faceira, dotada de características físicas prezadas pelos homens (MENDES, 1982; KIFFER, FERREIRA, 2015).

Figura 79 – A mulata Rosamarie Sulquer, acompanhada por instrumentistas de percussão (pandeiro, tamborim e agogô) na revista carnavalesca “Rei Momo em travesti”, em 1961.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação (Apud Antunes, 2002, p. 402).

<sup>106</sup> Título de revista produzida por Walter Pinto em 1941.

No quadro “Ritmos diferentes” da revista carnavalesca “Vamos pra cabeça” (1949), a personagem Brasileira traça o perfil da mulata nacional.

BRASILEIRA: É... / A morena brasileira / Quem... / Tem a graça feiticeira! / Que prende e maltrata / Com seu falar preguiçoso; / O seu corpo tostado, / Ginga-ginga, bem gostoso! / É... / A morena mais dengosa! / Tem... / O sabor da manga rosa! / Eu não sei mesmo por quê... / Deus, reuniu tanta beldade, / Pra você... / E todos cantam a beleza que Yáyá / Um dia achou, mas não sabe quem perdeu! / Seu corpo cheiroso, seu bambolear... / O seu sorriso gostoso, / Encontrou quando nasceu! (JÚNIOR, CUNHA, 1949, p. 20).

Tipo sedutor nas revistas, a mulata era ainda focalizada no gênero como mucama nas tarefas domésticas, capaz de atrair o sexo masculino com seu charme irresistível, inclusive no linguajar, que incorpora modismos e gírias à sua fala peculiar (VENEZIANO, 2013). Como afirma Giacomini (2006), a mudança de mulher negra em mulata de biótipo exuberante, na visão do homem branco, reconstrói a relação de dominação, racial (ela esteve por séculos submetida como escrava) e sexual, enquanto resultado de atributos naturais da própria mulher negra/mulata. No quadro “Crioula granfina de Copacabana” da revista “Momo na fila” (1944), a atuação se dá entre os personagens Ele (o homem branco) e Ela (a mulata).

ELE: Mulata, tu queres ser a minha arrumadeira?  
 ELA: Pra *arrumá* o que, gentes? Só se *fô* pra te *arrumá* a mão na cara, seu branco sem-vergonha.  
 ELE: Vôte. Que criadinha malcriada!  
 ELA: Criada, não; empregada. E não dou confiança a patrão.  
 ELE: Você sabe cozinhar?  
 ELA: Sei.  
 ELE: Se você fosse lá pra casa, teria uma vida folgada, acredite.  
 ELA: Pois sim, eu conheço essa cantiga. No princípio tudo são promessas, depois vocês obrigam a gente a fazer todo o serviço. E depois, você não é meu tipo.  
 ELE: Quer dizer que você não quer cozinhar pra mim?  
 ELA: Não, cozinho só pra americano (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 20).

Após a conversa, os dois cantam:

ELE: Crioula de beijo pintado / Cabelo esticado, / Que o corpo rebola / Demais, quando anda / E usa tamancas à Carmen Miranda.  
 ELA: Crioula da boca vermelha / Que faz sobranceira / Que tem toda a pinta / Das *americana* / E imita as *grã-fina* / De Copacabana.  
 ELE: Crioula machuca / Me mete as *mutuca*, / Que eu fico em “sinuca” / Eu sei que sou branco / Mas gosto do escuro.  
 ELA: Vê só que elegância / Mas guarda distância / Eu sei que sou preta, / Que sou café puro, / Mas não me misturo.  
 ELE: Vem cá, meu pedaço, / Deixa eu te *abraçá* / Me entrega os teus *lábio* / Que eu quero cabrocha / Teus beijo *prová*.  
 ELA: Mas vê só de longe / Pra que me *pegá*?...  
 ELE: Pra *vê* a excelência / E a resistência / Do *materiá* (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 20-21).

A transformação da mulher negra em desejo sexual do homem branco ocorre por conta da admiração deste pelos atributos inerentes a ela (GIACOMINI, 2006). Muitas vezes, inclusive, a figura da mulata formou um triângulo amoroso com o malandro e o português nos palcos da Praça Tiradentes. No quadro “Animal de sedas” da revista carnavalesca “Rei momo na guerra” (1943), a mulata Rosalina entra (bem vestida) na loja de sedas e artigos finos para o carnaval, do português Seu Fernandes, interessada em uma fantasia para brincar a folia.

FERNANDES: Ai! Jesus! Quem ela é. A Rosalina. Esta mulata é o 8º exército britânico na minha vida. (A ela) O que é que você vem fazer aqui na loja? Entre nós está tudo acabado.

ROSALINA: Será que não posso vir à sua loja ver as sedas?

FERNANDES: Poder, pode! (Reparando na toilette) Mas agora reparo: estragaram-me a mulata. Qual foi o trouxa que morreu com esta toilette? Dá uma voltinha! O malandro 34 é que não foi.

ROSALINA: Foi o 34, sim senhor. Ele agora está gastando uma lasca comigo. Está cheio de *l'argent*.

FERNANDES: E onde é que este malandro foi buscar *chercher de l'argent*?

ROSALINA: Não me interessa. Com certeza ele tapeou algum otário. Sabe que eu vim fazer? Buscar uma fantasia para o carnaval.

FERNANDES: Ai é? Por que é que você não pede ao malandro do 34?

ROSALINA: O senhor é ou não é o sócio comanditário deste material?

FERNANDES: Como isto me senta bem. (A ela) Sócio comanditário e já estou capitalizado. (Gritando para dentro) Ó seu Almeida!

GERENTE: Chamou-me senhor Fernandes?

FERNANDES: Leva esta senhora à seção de fantasias e forneça-lhe a que ela escolher.

GERENTE (Cerimonioso): Às suas ordens, madame.

ROSALINA (Passando à frente de ambos): Senhor Fernandes, *au revoir*.

GERENTE: Senhor Fernandes, à vista ou à crédito?

FERNANDES: Escriture no livro de lucros e perdas. Dinheiro que devia entrar, mas não entrou, uma fantasia.

GERENTE: Compreendo, mas isto não é propaganda americana.

FERNANDES: Ai não? Mas é à portuguesa. (Persegue gerente que sai) Custa caro, mas é do barulho a mulata. É o que a gente leva deste mundo (JÚNIOR, 1943, p. 25-26).

Constatamos, dessa forma, que a mulata possui um estereótipo da mulher sensual, sedutora, disponível, que conquistou definitivamente o homem branco (GIACOMINI, 2006). No quadro “Carnaval integral” da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944), mais um exemplo da exuberância da personagem carioca. Na dramatização, os personagens Ele e Ela (uma mulata), enrolados em pedaços de serpentina, trajam uma fantasia popular, e, cada um deles, leva uma garrafa de cerveja. Ao se encontrarem, eles iniciam uma conversa.

ELA (Parando ao centro): Você me conhece?

ELE (Como se estivesse meio tonto): Marinheiro americano não é, que eu conheço...

ELA: Desguia, seu Matias! Então tu não estás vendo que um material assim não serve para porto de atracação de submarino?...

ELE: Bem, lá isso está evidente, mas eu também não sou vascaíno... e entretanto sou roxo por uma mulata, assim, tipo gasogênio com refrigerador.

ELA: Não, meu nego; eu sou a tal!

ELE: Ah!... A tal que não usa sabonete...?

ELA: Não... a tal que se esbalda, a tal que se escangalha, a foliona cem por cento do carnaval integral... Aquela que tem no sangue bacilos carnavalescos!... A que acompanha o Rei Momo até à beira da sepultura... e que quando chega na 4ª feira de cinzas entra na salmoura para consertar o esqueleto.

ELE: És a batatolina! Como eu... que pode não ter dinheiro, mas mete as coisas no prego para comprar “material bélico” para as batalhas de confete.

ELA: A tal que trepa no bonde andando, que tem traseira de automóvel, que anda com os pés dentro d’água, que se molha, que fica desmilinguindo, a tal que se entrega, que topa desde um “champagne rosé” até uma caracú com tremoços! A tal que nasceu tendo por berço um pandeiro e uma garrafa de caninha como mamadeira!...

ELE: Tu és da minha família, Eufrósia!

ELA: A tal que ainda não perdeu um carnaval, desde que veio ao mundo... e que há de morrer dançando um samba! (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 16-17).

O jogo de sedução da mulata se completa em disponibilidade justamente por ela estar só, sem parceiro, sem companheiro. O seu parceiro virtual é o branco, que pode deixar a família em lugar seguro (GIACOMINI, 2006), na tentativa de driblar a sua esposa para flertar com a empregada negra. Na revista “Carnaval da vitória” (1946), no quadro “Coitado do Cornélio”, este se esbalda com a mulata doméstica Abigail, após a ida de sua mulher e de suas filhas para o baile de carnaval “Tira o dedo do pudim”.

CORNÉLIO (Enérgico): não vou a baile nenhum! Tenho mais coisas em que pensar! Sou um funcionário de responsabilidade considerado pelas partes! Sou do tempo em que mulher não ia à bailes da classe do “Tira o dedo do pudim” e ficava em casa fazendo um cafezinho para o marido enquanto ele despachava papéis! Parece que estou a ver: um ambiente calmo e familiar. A filha mais velha ao piano, tocando uma sonata de Chopin. A outra, catando pulgas do Totó! Recordar é viver! (Fica em êxtase)

ABIGAIL: Coitado do seu Cornélio!

NENÊ (Dando um berro na mesa): É, mais isso não resolve! Onde está a fantasia que eu lhe encomendei?

CORNÉLIO (Indicando o embrulho que deixara sobre uma cadeira): Está ali! (Nenê corre a abrir o embrulho, deparando com um dominó preto, exalta-se)

NENÊ: Veja Mamãe! Veja a porcaria que ele trouxe! (Mostra o dominó) Um dominó preto, um troço que não se usa mais! Isto é de propósito. (Atira o dominó em cima de Cornélio)

ABIGAIL: Coitado do seu Cornélio!

COCOTA (Indo ao marido): Nós já contávamos com essa sua má vontade, seu imprestável de uma figa! Mas, felizmente já preparamos as nossas fantasias do ano passado! E vamos sozinhas ao baile, ouviu?

NENÊ (Indo ao pai): Não pense que é assim que nos priva de nos divertir, seu egoísta de uma figa!

ZUZU: O senhor não devia chamar-se Cornélio; deveria chamar-se penicilina, velho mofado!

ABIGAIL (Sentada): Coitado do seu Cornélio! (Grande movimento para a saída. Zuzu apanha um leque numa gaveta, Nenê apanha um pandeiro e Cocota apanha uma corneta)

ZUZU: Vamos, mamãe! (Passa por perto do pai) Viva!

NENÊ: Já vamos tarde! (Estira uma língua de sogra no nariz do pai)

COCOTA (A Abigail): Abigail! Você, depois, feche toda a casa, leve a chave dos fundos que nós levamos a da frente!

ABIGAIL: E seu Cornélio?

COCOTA: Deixa essa besta aí, despachando papéis! (Passa por ele e sopra-lhe a corneta no ouvido)

ABIGAIL: Coitado do seu Cornélio! (Saída de Cocota, Zuzu e Nenê)

CORNÉLIO (Levantando-se aparentemente calmo): Espera aí! Uma palavrinha, pelo menos. Parece que eu ainda sou o chefe desta família!

COCOTA: Fale depressa! Não temos tempo a perder!

CORNÉLIO: Eu acho que tenho direito pelo menos de saber a que horas as senhoras pretendem voltar para casa...

COCOTA: Ah! Às cinco da manhã! Por que?

CORNÉLIO: Não! É só para saber... Cinco horas da manhã! (Passeia, com as mãos para trás) Cinco horas da manhã!

NENÊ: Tá achando ruim? Pois então não voltaremos mais às cinco! Voltaremos às seis!

CORNÉLIO: Às seis, não é? Quer dizer que as senhoras vão voltar para casa às seis da manhã. (Levantando as mãos para o céu) Seis horas da manhã!

COCOTA: Vamos, meninas! (Saem se rebolando. Cornélio senta-se tamborilando os joelhos. Abigail vai à janela e espia para fora)

CORNÉLIO (Secamente): Já dobraram a esquina?

ABIGAIL: Ainda não! Dobraram agora!

CORNÉLIO (Levanta-se de um salto, tira as calças e o paletó, rapidamente retira do bolso um chapéu de Arlequim. Está fantasiado de Arlequim. Apanha o dominó que está sobre a mesa e atira-o à Abigail) Mulata! Até seis da manhã, está pra nós de colher! Isso vai ser de amargar! (Corre e pula ao colo de Abigail)

ABIGAIL: Coitadinho do Cornélio! (PEIXOTO, SENNA, PINTO, 1946, p. 41-44).

Rainha do carnaval brasileiro, a mulata foi, assim, um dos personagens centrais das revistas teatrais de Walter Pinto, desempenhando, nestas, um papel sensual e malicioso, ao acionar seu corpo, requebrar seus quadris (com desenvoltura) e se engajar em um tipo de mediação cujo valor advinha em especial de sua sexualidade.

#### 2.1.5 “O trio enamorado”: a Colombina, o Pierrot e o Arlequim

Personagens oriundos da *commedia dell'arte*, Colombina, Pierrot e Arlequim foram incorporados ao carnaval brasileiro no século XIX, com a chegada da moda dos bailes mascarados parisienses ao país, tornando-se quase um símbolo do nosso carnaval (FERREIRA, 2004).

A história do trio enamorado sempre foi um autêntico entretenimento popular, influenciada pelas brincadeiras de carnaval (FERREIRA, 2004). A bela Colombina, a figura central do trio, era sempre disputada, de forma acirrada, pelo apaixonado Pierrô e pelo malandro Arlequim. No quadro “Antigamente era assim” da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944), o personagem Recordação recita:

RECORDAÇÃO (Vindo à frente da cortina, recita): Numa época passada.../ em 90 ... ou quando for / Na vida ninguém fez nada / Sem que pensasse em amor! / A história complicada / De Pierrot e Arlequim / Disputando a sua amada, / Antigamente era assim... (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 42).

Na sequência do quadro, apresenta-se um telão ambientado em uma paisagem calma e romântica, cheia de luar. Há um banco, em que Pierrot e Colombina vivem seu amor tão decantado. Na abertura da cortina, Pierrot está acabando de cantar, acompanhando-se ao bandolim.

COLOMBINA (Vendo Pierrot terminar): Bonito! como são lindos os teus versos; como é sublime a tua voz!

PIERROT (Romântico): ... porque és tu a minha inspiração, Colombina! Sem ti, eu não seria nada... os meus versos nada significariam... e a minha própria vida perderia a sua razão de ser.

COLOMBINA: Como és bom, meu amor! (Beija-o)

PIERROT: Tu me amas mesmo?

COLOMBINA: Ainda duvidas?

PIERROT: Não, eu tenho confiança em ti. Em ti e no nosso amor, que é mais forte que tudo! (Preparando-se para partir) Vou partir... Sei que vou sofrer o receio que eu não resista à separação. Mas tu me acompanharás, porque eu te levarei gravada em meus olhos, em meu espírito e guardada no meu coração, como parte integrante da minha própria alma! (Beija-a) Adeus, Colombina!

COLOMBINA: Eu saberei esperar-te! Adeus, meu amor! Confia em que também eu serei forte, para suportar, resignada, esta separação!

PIERROT: Adeus! (Parte cantando a mesma canção, enquanto colombina enternecida, admira o seu amado)

ARLEQUIM: (Entra sorrateiramente pelo lado oposto ao da saída de Pierrot. Começa a rondar Colombina. Depois de algum tempo): Estás só, Colombina?

COLOMBINA (Inocentemente): Não vês que ele partiu?

ARLEQUIM (Interesseiro): ... E não voltará mais?

COLOMBINA: Voltará! Então não sabes o quanto eu o amo... E o quanto ele me ama? Um verdadeiro amor, nunca se desfaz. E o nosso amor não se apagará jamais. A minha vida é ele; a dele sou eu! Nós nos amamos intensamente, apaixonadamente! (Romântica) E como é bom amar!

ARLEQUIM (Insinuando-se): Tens razão. Se soubesses como eu te amo!... Não me dás um beijo?

COLOMBINA: Estás louco?

ARLEQUIM (Mais insolente): Se amar intensamente for loucura... (Aproximando-se) deixa-me dizer-te, também, que eu te amo! (Mais perto) ... e que não me saís do pensamento... e que eu, que era alegre, impetuoso...estou me tornando triste, sonhador e romântico, para ver se consigo tocar teu coração! É isso que se chama amor, Colombina!

COLOMBINA (Arrepiada de medo): Vai-te, tentação infernal! Não vês que todo o meu amor por Pierrot, é simples como a natureza e puro como o ar, gostoso como a água e forte como o sol...

ARLEQUIM (Cínico): Mas nada me impede que eu te dê um beijo! (e de supetão, beija-a recebendo como resposta imediata, uma bofetada) Ingrata! (E sai derrotado, enquanto, pelo lado oposto, volta Pierrot, cantando a mesma canção romântica. Ao passar junto de Colombina, esta embevecida o abraça acompanhando-o na canção. E cantarolando juntos, vão marchando lentamente, vitoriosos e felizes como o próprio amor) (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 43-44).

O romântico Pierrot mostra, nesta encenação, sua pureza e amor verdadeiro por Colombina, amor este correspondido, apesar das abordagens feitas pelo espertalhão Arlequim, que também a deseja como seu par durante o período do carnaval.

O trio também esteve envolvido com a Segunda Guerra Mundial no teatro musicado. No quadro “Novo romance da Colombina” da revista carnavalesca “Rei momo na guerra” (1943), em que atuam Colombina (figura simbólica da vitória), Arlequim (encarnando o primeiro ministro inglês Churchill) e Pierrot (na caricatura de Hitler). A personagem, desta vez, parte o coração de Pierrot e o deixa pelo brincalhão e debochado Arlequim, ressaltando, juntamente com este último, a ingenuidade de Pierrot, ao tratar-lhe como um bobo, um palhaço, vítima de piadas em cena, de certa forma uma sátira política ao líder nazista.

PIERROT (Triste): É o eterno romance! Pierrot, Arlequim e Colombina!  
 ARLEQUIM: Minha querida Vitória, venha aos meus braços. (Colombina levanta-se) A minha única conquista és tu! Com o teu amor, salvarei o mundo da escravidão nazista! Libertarei os oprimidos pelo domínio da força! (Gargalhada de Pierrot)  
 COLOMBINA: Tenha confiança em mim, Arlequim. Pierrot, nasceu para ser enganado! (Permanecem abraçados durante o coro interno)  
 VOZES DE DENTRO [Cantam]: Um Pierrot apaixonado / Que vivia só cantando... (nesse intervalo, Pierrot e Churchill defrontam-se trocando de posição)  
 PIERROT (Rancoroso): Maldita cigana que me enganou!  
 ARLEQUIM (Beijando a mão de Colombina): Obrigado Colombina! O mundo espera ansioso a nossa união. (Vendo Pierrot, que o observa) Você não é Pierrot, é palhaço.  
 PIERROT (Indignado canta trágico-cômico): Eu sou o palhaço (sai)  
 COLOMBINA: (Satisfeita, canta, entrando as *girls* de Colombinas estilizadas): Mais uma vez eu engano / O Pierrot apaixonado. / Mas, desta vez, eu me ufano... / Ter um Arlequim a meu lado / Que domina o mundo inteiro / Com seu tino de guerreiro / De guerreiro sem rival; / Arlequim que irradia / Verdadeira simpatia / Simpatia universal. / A Colombina é a vitória / Tem na guerra a sua rota / O Arlequim é a glória / E o Pierrot é a derrota. / Esse eterno romance / Romance de carnaval / Tem agora um novo alcance / No conflito universal (JÚNIOR, 1943, p. 9-10).

Na mesma revista, Pierrot, que vive a suspirar e sofrer de amor por Colombina, caricaturiza Hitler pela segunda vez no quadro “Canção de Pierrot”, desiludido com o andamento da Grande Guerra, como ressalta sua cantoria a seguir.

PIERROT (Canta): A cigana me enganou! / Eu pensei que era o Messias / E as minhas profecias / Foram-se, o vento as levou! / Enquanto todos dormiam / Minhas tropas invadiam / Quase o mundo eu ocupei. / Mas, depois, tudo acordado / Hoje estou desanimado / E o fim disso... eu não sei!  
 VOZES DE DENTRO [Cantam]: Um Pierrot apaixonado / Que vivia só cantando / Por causa de uma Colombina / Acabou chorando / Acabou chorando.  
 PIERROT: É a voz do mundo inteiro / De revolta contra mim! / Mussolini ó companheiro / Nossa vida chega ao fim. / Eu não sei mais o que sou / A cigana me enganou! (JÚNIOR, 1943, p. 8).

O triângulo amoroso foi ainda o tema principal do quadro “Você já foi à Bahia”? da revista carnavalesca de mesmo título (1941), interpretado por Bento (fantasiado de Arlequim), Dona Stela (fantasiada de Colombina) e Anastácio (fantasiado de palhaço em representação ao Pierrot). Dona Stela e Anastácio são casados, porém só ela o reconhece em cena (pelo menos em um primeiro momento), uma vez que estão disfarçados com máscaras, em clima de carnaval, flertando um com o outro.

DONA STELA (Em falsete): Não posso ir dançar com você, Arlequim! Sou comprometida!

BENTO: No carnaval não há compromissos! E depois, Colombina, que mal haverá dançarmos juntos?

DONA STELA (Recusando sempre em falsete): Não devo, Arlequim! Eu gosto do meu Pierrot! Sou casada!

BENTO: O Pierrot nasceu para ser enganado no carnaval! É uma velha história de amor! Não queira contrariar a tradição!

ANASTÁCIO (Fantasiado de palhaço entra e encontra Bento seduzindo a Colombina): O que é isto, Bento? Que cavação é esta?

DONA STELA (Aparte em voz natural): O meu marido! Bandido! Ainda bem que o encontro!

BENTO (A ele): Não se meta! Estou seduzindo essa Colombina para irmos juntos a um baile carnavalesco! É casadinha!

DONA STELA (Dissimula a Bento em falsete): Não se abusa dessa forma da fraqueza de uma mulher casada e honesta!

ANASTÁCIO: Não consinto, seu Bento, que você conquistou uma senhora casada! Minha senhora aqui me encontra em sua defesa! Sou um homem de respeito!

DONA STELA (Em falsete): O senhor é solteiro, Palhaço?

ANASTÁCIO (Insinuando-se): Sou viúvo, Colombina! Viúvo e só!

DONA STELA (Aparte em voz natural): Matou-me o desgraçado...

BENTO: Seu Anastácio, isto não é de camarada! (A ela) Este cavalheiro é casado!

DONA STELA (Fingindo-se horrorizada em falsete): Casado? Que horror! Ó meu deus que infelicidade! O senhor é o meu tipo! Que pena ser casado!

BENTO: O solteiro aqui sou eu, Colombina!

ANASTÁCIO (Sucumbido): Sou casado sim! Foi um acidente! Casei-me pela força...

DONA STELA (Em falsete): pela força?

ANASTÁCIO (Trágico): Pela força do destino!... Um beijo... uma fuga e uma intervenção policial!...

DONA STELA (Aparte em voz natural): Infame!...

ANASTÁCIO (Rancoroso): Odeio a minha mulher! É uma jararaca!

BENTO: Que patife!... Eu vou dizer tudo a sua mulher!

DONA STELA (Em falsete): Não adianta! Ela já sabe de tudo!

ANASTÁCIO: O que diz você, Colombina?

BENTO: Por que você diz isto?

DONA STELA (Tirando a máscara): Pois a jararaca está aqui, patife!... Ordinário!

BENTO (Horrorizado): Dona Stela?!...

ANASTÁCIO (Aparte, recuando): Terra! Engole-me!... (Trágico) Ah! Eu sabia de tudo Messalina! Mulher falsa!

DONA STELA: Dois dias fora de casa, patife! E ainda quer falar!

BENTO (Atrapalhado): Juro que estou inocente, Anastácio!

ANASTÁCIO: Bem me avisaram na pensão que o nhônhô era o senhor! É o gostoso!

DONA STELA (Ameaçadora): E ainda quer insultar-me, bandido!

ANASTÁCIO (Sucumbido): É o velho romance carnavalesco! Arlequim, Colombina e... o Palhaço. Eu sou o Palhaço. (Dá uma gargalhada trágica, nervosa)

DONA STELA: Ride, Palhaço!... (JÚNIOR, 1941, p. 30-32).

Nesta encenação, a má conduta de Anastácio é descoberta por sua esposa Dona Stela, o que gera nele um grande constrangimento, provocando uma confusão resultante de uma farra carnavalesca de ambos os personagens.

Uma nova aparição do trio enamorado ocorre no prólogo da revista “Vamos pra cabeça” (1949), baseado no julgamento da Colombina, tendo o Rei Momo como juiz, o Pierrot como promotor e o Arlequim como advogado de defesa. Neste prólogo, Colombina era acusada da morte de um palhaço no carnaval do ano anterior em seu barracão.

REI MOMO (ao secretário [Mefistófeles]): Faça entrar a ré! (movimento geral de ansiedade)

MEFISTÓFELES: Colombina! A respeitosa! (promotor levanta)

COLOMBINA (entra com uma toilette preta de Colombina. Tem na cabeça o adorno de uma abelha. Entra com um lápis fornecendo autógrafos. Assobio geral da assistência, de admiração à dona boa)

POLICIAL (entrou trazendo Colombina, empurrando-a): Vamos! Não conversa! Eu sou a polícia! [...] Escreveu não leu, chanfalho comeu!

PIERROT (limpa a cadeira e oferece-a a ela): Tenha bondade de sentar-se, respeitosa senhora!

POLICIAL (indignado): Isto é marmelada!...

ARLEQUIM (aparte): É canja! É uma barbada!

SAMBA (oferecendo um caderno a Colombina): Quero o seu autógrafo!

TODOS (menos Pierrot e juiz): Queremos! Queremos!

REI MOMO (toca a campainha, levanta-se e anda pela cena): Silêncio! Isto aqui é um tribunal! (a Colombina) Me dá um autógrafo!

PIERROT: Isso mesmo. É um tribunal. Não parece, mas é!

POLICIAL (bate continência, juntando os pés): Posso meter o chanfalho, senhor juiz? (protesto geral) Isto é marmelada!

REI MOMO (ao policial): Você não tem compostura?

POLICIAL: Tenho, mas não uso, senhor. [...]

PIERROT (a Colombina): a ré tem alguma coisa a dizer?

COLOMBINA (levanta e vai a Pierrot, passando-lhe a mão no rosto): Posso falar por música, meu bem?

PIERROT (amolecendo): Isto me faz um bem... Pode, respeitosa Colombina!

COLOMBINA (canta): Mataram um palhaço no meu barracão / Quem matou o palhaço não sei não. / Foi Pierrot? Foi Arlequim? / Logo os dois gostam de mim / A dita machadinha não é deles nem é minha afinal / Tudo é carnaval.

REI MOMO (que também tinha perdido a compostura, sacode a campainha): Silêncio!

POLICIAL (fazendo continência): Posso meter o chanfalho, senhor. Eu sou é polícia de choque! (protesto geral) Isto é marmelada!

REI MOMO: Tem a palavra o senhor promotor público, para fazer a acusação.

COLOMBINA (levanta e oferece-lhe mel): Vou lhe meter uma balinha. Uma balinha de mel, querido! [...]

PIERROT (tomando o mel): Isto me faz um bem... Ajeitou o cachorro, vai pra cabeça!

POLICIAL (aparte): Eu vou é dar o fora! Estou vendo que quem vai pra cadeia é o policial!

PIERROT (bebe água, pigarreia e começa): [...] A criatura que se encontra ali no banco dos réus, não é uma ré...misteriosa; uma ré...pública e nem uma ré...volucionária. É uma res...peitosa criatura. (palmas da assistência e do juiz) Não é verdade que a ré fora maltratada pela polícia! Não, não é verdade! Ela depôs diante de um escrivão apaixonado, o Pierrot apaixonado de sua profissão, que agiu com a pena e o coração. Um carinho excessivo.

POLICIAL: Bonito! Vai falar bem por raio que o parta!

REI MOMO (toca enérgico a campainha. Balinha): Recomendo mais uma vez ao policial, compostura.

POLICIAL (batendo continência): Dá licença, senhor juiz? Quer dizer que a única que não pode falar é a polícia? Isto é do outro mundo!

REI MOMO (toca a campainha): Continue, senhor promotor!

PIERROT: Aquela ré que está sentada no banco dos réus, segundo a opinião pública dos que viram e dos que não viram, é uma criminosa. Uma perversa! Uma assassina! Uma sanguinária! Mas é muito boa! (palmas do juiz, jurados e assistência)

POLICIAL (aparte): Isto é uma marmelada!

COLOMBINA (levanta e beija Pierrot): Obrigada, doutor!

PIERROT (derretido): Isto me faz um bem... (volta à tribuna)

REI MOMO (toca a campainha): Silêncio! (tosse. Balinha) Tem a palavra o senhor advogado de defesa.

ARLEQUIM: a defesa declara que está de perfeito acordo com a acusação. (palmas da assistência) (a Pierrot) Obrigado, doutor. [...]

PIERROT: Isto me faz um bem...

POLÍCIA: Posso meter o chanfallo?

REI MOMO (toca a campainha): Os jurados vão se manifestar. (os jurados juntam as cabeças num círculo, sentando-se depois)

PIERROT: Aquele que for favorável à absolvição da ré, queira se levantar! (levantam-se todos os jurados) Absolvida por unanimidade! (palmas da assistência) (o juiz abraça Colombina. Esta beija Pierrot)

PIERROT: Isto me faz um bem... (policial aproxima-se de Pierrot) O senhor está aqui para prender?

POLICIAL: Então vou prender o cachorro. (pega no cachorro e leva)

REI MOMO: Mas afinal, como é que eu fico?

SAMBA: Na cadeia!

POLICIAL: Está preso!

REI MOMO: Eu vou é entrar no cordão, que eu não sou besta.

PIERROT (entrega um estandarte a Colombina e canta acompanhado por todos): Vôte! Que mulher bonita! Que mulher horrorosa! / Se eu apanho este diabo oh! Que noite sonora! / Se ela passa na avenida elegante e toda prosa / De sapato todo branco e vestido cor de rosa / A solteira fica tonta, a casada invejosa / Mas os homens gritam logo salve, salve a respeitosa! (JÚNIOR, CUNHA, 1949, p. 6-10).

Percebe-se, pois, a presença do Pierrot, da Colombina e do Arlequim em várias montagens carnavalescas de Walter Pinto, o que atesta a importância desses personagens na composição deste subgênero teatral, em que predominam aspectos diversos ligados ao universo do carnaval.

Para finalizar este subcapítulo, mostramos uma imagem da apoteose da revista “Carnaval da vitória” (1946), da qual fazem parte Colombinas e bonecos em forma de Pierrot, estes últimos caracterizados por suas roupas largas, golas franzidas, touca preta e faces pintadas de pó branco (figura 80).

Figura 80 – Representação envolvendo Colombinas e Pierrots na apoteose do primeiro ato da revista “Carnaval da vitória”, em 1946.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

## 2.2 Expressões do carnaval

Neste subcapítulo, caracterizaremos manifestações oriundas da folia carioca, a partir de suas recriações na cena revisteira carnavalesca de Walter Pinto, não apenas do chamado “carnaval popular” ou “pequeno carnaval” (o Zé Pereira, os blocos, os ranchos, as escolas de samba), mas também do carnaval mais sofisticado ou “Grande Carnaval” (o curso, as grandes sociedades). Além desses, abordaremos o Entrudo, com o qual iniciamos nosso relato.

### 2.2.1 “Antigamente era assim”<sup>107</sup>: o entrudo

Primeira expressão da nossa folia, o entrudo chegou ao Brasil via Portugal, nos tempos da Colônia, e tornou-se a manifestação carnavalesca mais popular no país até meados do século XIX. Grande parte dos cronistas e historiadores do carnaval a tratam como um rito ligado ao lançamento mútuo de líquidos e pós diversos.

Embora fosse uma brincadeira complexa, não apresentava uma formatação única, haja vista a existência de muitas diversões (os vários “entrudos”) reunidas sob uma mesma categoria (FERREIRA, 2012). A fim de simplificar as diferentes formas da brincadeira, é possível inseri-las em duas categorias: o entrudo familiar e o popular (FERREIRA, 2012).

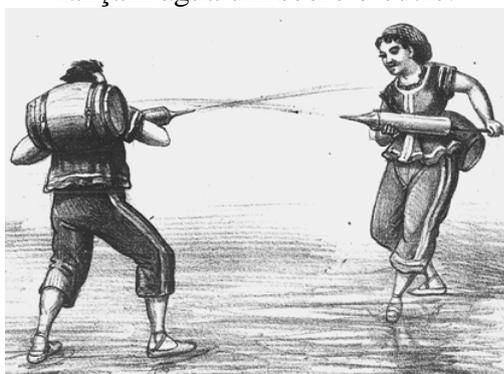
O entrudo familiar era um divertimento com traços mais civilizados em relação ao ocorrido do lado de fora das residências, ocorrendo no interior das casas, onde moças e

<sup>107</sup> Título de um dos quadros da revista carnavalesca “Momo na fila”, produzida por Walter Pinto em 1944.

rapazes se divertiam sob o olhar e o controle dos mais velhos, estes quase sempre poupados das brincadeiras. Apesar de similares, em seu espírito, ao entrudo popular, as brincadeiras do entrudo familiar mantinham-se dentro dos limites do decoro e bom senso, resumindo-se ao lançamento de líquidos, pós ou projéteis feitos de cera, recheados com líquidos diversos e chamados de limões ou laranjas de cheiro, conforme o tamanho e a cor (FERREIRA, 2012).

Já o entrudo popular era a vertente mais pública da brincadeira e apresentava-se como sua face mais violenta e repudiada, à qual se dedicava toda a população que ocupava, então, as ruas da cidade, com destaque para os escravos e negros libertos. A brincadeira, com características agressivas, mesclava o lançamento de grande quantidade de líquidos com a lambança produzida por pós, graxas ou gorduras. Durante os dias dedicados aos festejos de Momo, em qualquer lugar público, independente do horário, um cidadão poderia sofrer as agressões da brincadeira entrudística ao se deparar com qualquer transeunte, através da descarga de uma bacia de água, do lançamento de projéteis e farinhas, da guerra dos limões de cheiro e do encharcamento causado pelo esguicho de seringas (figura 81) e, em período posterior, de bisnagas repletas dos mais variados líquidos (FERREIRA, 2012).

Figura 81 – Dois brincantes se divertem com suas seringas, com as quais lançam água um sobre o outro.



Fonte – Revista Ilustrada, 1880, p. 1.

Na primeira fase da apoteose “Evocação do carnaval” da revista carnavalesca “Momo na Fila” (1944), um telão reproduzia o carnaval de 1890, baseado no entrudo. O casal (figura 82) Bonequinha de Cheiro (Dercy Gonçalves) e Dandy (Manuel Vieira) exploravam o lado cômico do quadro. Ele, com uma seringa de água, a perseguia. Esta, por sua vez, trazia uma pequena cesta presa por tirante de fita ao pescoço cheia de limões de cheiro. Eis o diálogo inicial entre os dois atores:

BONEQUINHA (Às gargalhadas): Chega! Chega, seu Libério! Com tanta esguichadela, você não aguenta os três dias!

DANDY (Insistindo com a seringa): Eu quero te ver com uma pneumonia dupla, minha boneca! Eu já estou com 40 graus de febre. Quando acabar este carnaval nós vamos os dois pra cama! (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 25).

Figura 82 – Bonequinha de Cheiro (Dercy Gonçalves) fantasiada de Dama Antiga, ao lado do ator cômico Manuel Vieira, que segura o que pode ser uma seringa, com a qual a esguichava no desfecho de um dos atos da revista “Momo na fila” (1944).



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

A seringa, um dos principais elementos do entrudo, era utilizada pela população carioca para esguichar água nos passantes durante o período carnavalesco, enquanto os limões de cheiro e os pós variados eram atirados pelas pessoas, umas nas outras, em verdadeiras “guerras” provocando enormes molhaças e lambanças condenadas pelas autoridades em face dos folgedos grotescos que envolviam a brincadeira (FERREIRA, 2004, 2012).

Na sequência da apoteose “Evocação do carnaval” da revista carnavalesca “Momo na fila”, Bonequinha de Cheiro e Dandy cantam:

BONEQUINHA: O carnaval d’antanho era mais galante, / Mais rico e trepidante!

DANDY: Para brincar lançava a gente mão de tudo / Nos bons tempos do Entrudo!

BONEQUINHA: Quando a bisnaga sobre mim você esguichava, / Como eu me indignava!

DANDY: E eu me escondia, pra fugir à indignação, / Debaixo da saia balão...

BONEQUINHA: Pra me seduzir, / Tu, ovos podres vinhas sacudir... / E desatávamos os dois a rir, / Emporcalhados, / Bem lambuzados. / Isto é que era mesmo divertir!...

DANDY (Depois da música): Ah, meu tempo, minha Boneca!

BONEQUINHA (Dentro do diálogo, vai jogando limões de cheiro na plateia): Tu foste um bilontra de marca. Pensas que eu já me esqueci daquele beliscão que tu me deste no tornozelo? Que vergonha! (Esconde o rosto) Por causa disso eu fiquei tão falada!

DANDY: Mas tu também eras bem sapeca! Pensas que eu não me lembro quando aceitaste aquela mazurka para dançar com um homem que nem sequer te foi apresentado! Que devassidão, santo Deus! Que devassidão!...

BONEQUINHA (Envergonhada): Chi! Eu nem gosto de me recordar! Mas gozamos um bocado! Lembras-te daquele ano que me estragaste três vestidos com ovos podres?

DANDY: Se me lembro! Mas tu também encheste de farinha de trigo o meu redingote!

BONEQUINHA: E aquela ceia, lembras-te? Comi tanto, que tu tiveste de desapertar meu espartilho!

DANDY: Psiu! Fala baixo!

BONEQUINHA: Loucuras de mocidade...

DANDY: Ah, carnaval de 1890! (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 25-27).

Desse modo, essa recordação dos personagens Dandy e Bonequinha de Cheiro busca reviver o carnaval carioca do passado através do entrudo, brincadeira popular presente na folia até o fim do século XIX, e suplantada no início do século seguinte pelo chamado Grande Carnaval (dos bailes, das grandes sociedades e do corso).

### 2.2.2 “Bum...bum...bum!”: o Zé Pereira

Uma das manifestações mais representativas da nossa folia, o Zé Pereira, de origem portuguesa, surgiu nas ruas do Rio de Janeiro em meados do século XIX, e se consolidou no país nas primeiras décadas do século seguinte como uma das figuras tradicionais do nosso carnaval (FERREIRA, 2004). A brincadeira (figura 83) é marcada pelo seu caráter descontraído e anárquico, por meio do qual um grupo de homens toca enormes bumbos arrastando em torno de si animados brincantes atraídos pelo ruído das pancadas do “bum-bum-bum” de seus tambores (FERREIRA, 2004).

Figura 83 – Um aspecto do Zé Pereira nos festejos momescos no ano de 1880, em barulhentas passeatas pelas ruas da cidade.



Fonte – Revista Illustrada (nº 195, 1880, p. 5).

Na quarta fase da apoteose “Evocação do carnaval” da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944), os personagens Dandy e Bonequinha de Cheiro relembram as características do famoso Zé Pereira.

DANDY (Como numa evocação): ... E o tradicional Zé Pereira?... Com aqueles bumbos enormes...  
 BONEQUINHA: E aqueles pausinhos a marretar nos bumbos: pum... pum... pum...  
 TODOS: Zé Pereira!  
 BONEQUINHA: Pum... pum... pum... pum!  
 TODOS: Zé Pereira! (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 34).

Fazem parte desta fase da apoteose cinco percussionistas, cada um deles tocando um grande tambor (apoiado em seus corpos pelo talabarte), como ilustrado na figura 84, na qual aparecem (assinalados pelas setas), ao fundo da imagem, de ambos os lados.

Figura 84 – A teatralização do Zé Pereira por meio dos tocadores de bumbo (assinalados pela seta) na apoteose do primeiro ato da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944).



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Em reforço à ideia da algazarra típica provocada pelo som ensurdecedor de seus tambores, os personagens Cidade e Folia conversam sobre o Zé Pereira e, em seguida, cantam o tema tradicional do personagem no quadro “Almoxarifado da folia” da revista “Carnaval da vitória”, em 1946.

CIDADE: Não é só com dinheiro que se faz o carnaval! Os grandes carnavais viviam de inúmeros elementos que infelizmente já desapareceram...  
 FOLIA: Não desapareceram! Aí vêm, mais vivos do que nunca todos os elementos do carnaval do barulho! O Zé Pereira! (Entram atrizes e *girls*, com bumbos enormes revivendo o Zé Pereira)  
 TODOS (Cantando): Viva o Zé Pereira / Tradicional / Viva a pagodeira / Que a ninguém faz mal. / Viva a barulheira / Viva o bacanal / Viva o Zé Pereira / Viva o carnaval! (Clarins e pancadaria do Zé Pereira com as respostas em coro: Zé Pereira!) (PEIXOTO, SENNA, PINTO, 1946, p. 26-27).

Este tema, intitulado “O Zé Pereira carnavalesco”, baseado em uma versão em português de uma composição teatral francesa, é considerado a primeira música do carnaval carioca e, segundo Moraes (1987), corresponde à canção que por um longo período fez parte da trilha sonora do personagem.

Uma nova dramatização do Zé Pereira é vista em certos trechos no decorrer do quadro “Sua Majestade” da revista carnavalesca “A cuíca está roncando” (1941), através do diálogo entre ele e o Rei Momo, este deitado em uma cama.

ZÉ PEREIRA (Dando três pancadas no bumbo): Acordai, Majestade. Está na hora. Já rompeu a aurora do carnaval (GARNIZÉ, 1941, p. 2).

Em passagem adiante do mesmo quadro, o Rei Momo em retaliação por ser criticado pelos garis cariocas – em razão da sujeira acumulada na época do carnaval –, intima Zé Pereira para resolver a situação.

MOMO: Vou acabar com isso. Zé Pereira, faz barulho.  
ZÉ PEREIRA: Majestade. Mande-me fazer tudo... menos barulho que eu não quero ser preso (GARNIZÉ, 1941, p. 3).

Mostramos, neste subcapítulo, que o Zé Pereira foi outra manifestação da folia explorada na *mise-en-scène* carnavalesca de Walter Pinto, como mais uma brincadeira tradicional do carnaval do Rio de Janeiro.

### 2.2.3 “Expresso da fatura”<sup>108</sup>: as sociedades carnavalescas

As sociedades carnavalescas dominaram a folia do Rio de Janeiro desde seu surgimento na segunda metade do século XIX até as décadas iniciais do século XX. Representadas pelos grandes clubes, seus desfiles eram organizados por classes econômicas mais favorecidas e apresentavam indumentárias luxuosas, carros alegóricos e enredos de crítica social e política, ao som de temas musicais eruditos (FERREIRA, 2004, 2012; CAVALCANTI, 2008; TURANO, FERREIRA, 2013).

Uma primeira aproximação das produções de Walter Pinto com as sociedades carnavalescas se deu na propaganda da revista de carnaval “A cuíca está roncando”, em 1941,

<sup>108</sup> Título do show apresentado por Walter Pinto na TV Continental – canal 9 na década de 60, transmitido diretamente do Teatro Recreio.

através da imagem de uma touca usada por um dos foliões (figura 85), semelhante àquela de um sócio de um clube tradicional do carnaval carioca: os Fenianos (figura 86).

Figura 85 – Anúncio de divulgação da revista carnavalesca “A cuíca está roncando” na imprensa escrita.



Personagem remetendo a um sócio dos Fenianos.

Fonte – O Jornal (02.02.1941, p. 11).

Figura 86 – Um sócio do clube dos Fenianos salta de uma garrafa segurando um estandarte.



Fonte – O Mosquito (06.03.1870, p. 4).

Vê-se, inclusive, uma alusão aos grandes clubes na publicidade da revista “Carnaval da vitória” na imprensa escrita (figura 87), em 1946, bem como na sua dramatização na apoteose final do espetáculo a partir de uma conversa entre os personagens Cidade, Zé Carioca e Folia.

CIDADE: Chegamos ao terceiro dia. Estamos em plena terça-feira gorda e já agora não sairemos daqui sem glorificar as nossas tradicionais e invictas sociedades carnavalescas!

ZÉ CARIOCA (Atirando o chapéu para o ar): Está para mim! Introduza-os Dona Fula! (Mutação – um telão com motivos de carnaval, destacando-se ao centro um pandeiro de onde sairão figuras à seu tempo).

FOLIA (Anunciando): Os esfuziantes Tenentes do Diabo! (Entra [um ator caricaturando o político] Luiz Carlos Prestes e [uma] dançarina seguidos de oito *girls*. Cantam e dançam um violento maxixe): Os Tenentes renitentes / Que, com a foice e o martelo / Põem os demais no chinelo / Os Tenentes do Diabo / Vão para dar o que fazer / Este ano concorrer / Para ganhar ou perder.

CIDADE (Anunciando): Os valentes Democráticos! (Entram [atores encarnando] Dutra e Presidência da República seguidos de oito *girls*. Grande maxixe dançado e cantado): Os Democráticos / Os mais simpáticos / E indiscutíveis / No reinado de Momo / Serão invencíveis / Os Democráticos / Super fanáticos / Piramidais / Hão de ser os maiorais / Nas batalhas finais.

ZÉ CARIOCA: Os incríveis! Os maquiavélicos! Os inveterados! Passagem para o carro do clube dos... Veteranos! (Entra um carro alegórico conduzindo várias figuras representando a glória. À frente, sobre nuvens, Getúlio, vestido de anjinho, atira beijinhos para a plateia. Grande maxixe é cantado e dançado por todos enquanto passa o carro alegórico).

TODOS: Veteranos! Veteranos! / Nossa glória é triunfal / Veteranos! Veteranos! / Sois os Reis do Carnaval! (PEIXOTO, SENNA, PINTO, 1946, p. 53-54).

Figura 87 – Material de publicidade da revista “Carnaval da vitória”, destacando a encenação dos préstitos dos grandes clubes.



Fonte – Correio da Manhã (07.02.1946, p. 11).

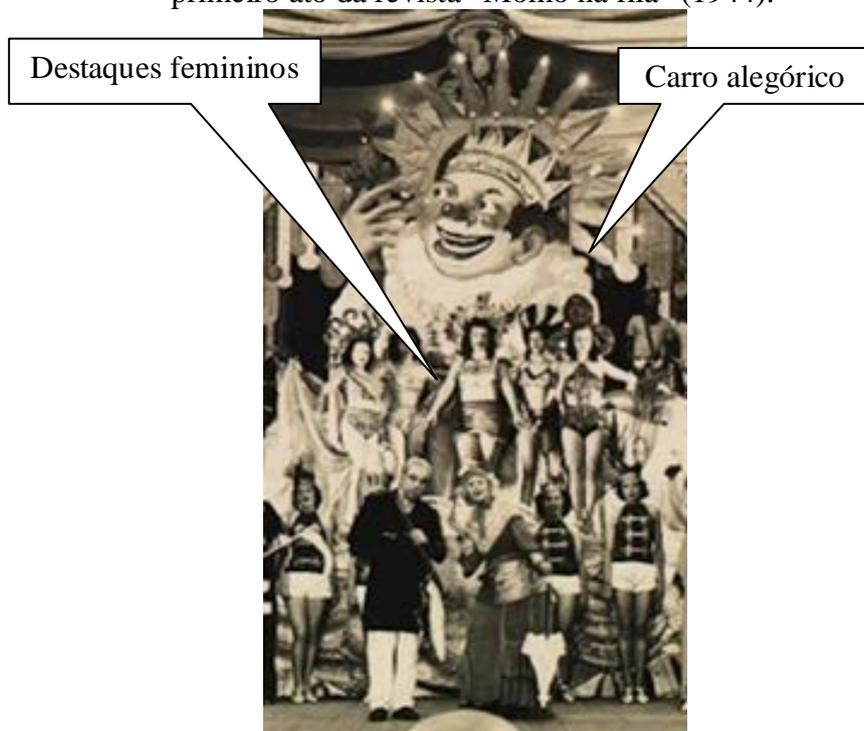
Neste exemplo, além da referência aos grandes clubes (Democráticos e Tenentes do Diabo), e uma simbólica (Veteranos), observa-se a sátira de políticos da época (ex: a caricatura de Luiz Carlos Prestes e Eurico Gaspar Dutra; Getúlio vestido de anjinho) e a exposição de um carro alegórico em tom crítico. Conforme nos explica Ferreira (2004, p. 174), nos grandes clubes “havia os chamados carros de crítica que nada mais eram que grandes alegorias tratando de temas polêmicos da vida política ou cultural do país”.

No início do século XX, os temas políticos, presentes nos pufes e nos carros de crítica, eram uma das características mais fortes dos desfiles das Grandes Sociedades. Democráticos, Tenentes do Diabo e Fenianos travavam uma verdadeira batalha para ver quem ousava mais nos comentários e caricaturas da situação da época (FERREIRA, 2004, p. 174).

Ressaltamos, aqui, a relação entre os grandes clubes e o teatro de revista brasileiro, a começar pela abordagem bem-humorada e crítica dos acontecimentos políticos da atualidade adotada em ambas as manifestações. Ao esboçar brevemente as ligações entre o teatro e o carnaval, Eneida Moraes (1987) reproduz um artigo de Modesto de Abreu,<sup>109</sup> que aborda o caráter eminentemente teatral dos grandes clubes, cujos enredos eram redigidos por teatrólogos, contando em seus desfiles com a representação de “belas atrizes e atores cômicos, aquelas aparecendo nas complicadas maquinarias dos carros de fantasia; estes, os atores, nos de crítica, dizendo versos e improvisando diálogos espirituosos” (MORAES, p. 217), traços bastante similares aos empregados no gênero musicado.

Em busca de reforçar esta semelhança, apresentamos uma imagem de parte da apoteose “Evocação do carnaval” da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944), contando com um carro alegórico<sup>110</sup> e com destaques femininos à frente deste (figura 88), o que nos faz lembrar o carro abre-alas dos desfiles das sociedades carnavalescas.

Figura 88 – A estrutura alegórica e a presença de destaques femininos na apoteose do primeiro ato da revista “Momo na fila” (1944).



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

<sup>109</sup> Publicado na Revista de Teatro em 1956, intitulado “A SBAT da Velha Guarda: “O teatro e o carnaval”.

<sup>110</sup> Conforme explica Ferreira (1999, p. 86-87), carros alegóricos ou alegorias são, atualmente, os principais recursos com os quais as escolas de samba apresentam seu enredo. “Frequentemente, gigantescos, estes carros representam sempre momentos importantes do enredo. Em cima destas verdadeiras montanhas em movimento, você verá fantasias imensas e deslumbrantes ao lado de outras mais simples”.

Foi nítida e fecunda, então, a simbiose entre as grandes sociedades carnavalescas e o teatro de revista brasileiro ao longo de suas trajetórias, sendo impossível desligar uma manifestação da outra, inclusive no que se refere ao constante intercâmbio entre profissionais do campo das artes visuais, tais como Angelo Lazary, Jayme Silva, Hipólito Collomb e outros abordados no subcapítulo 1.6 deste trabalho.

#### 2.2.4 “Esperando o rancho”<sup>111</sup>: os ranchos carnavalescos

Apesar de surgirem no fim do século XIX como mais uma brincadeira carnavalesca, somente nas três primeiras décadas do século seguinte os ranchos transformam-se no grande momento do carnaval carioca, perdendo espaço, a partir dos anos 30, para as escolas de samba. Ferreira (2004, p. 297) ressalta que

os ranchos seriam os mais importantes mediadores entre os anseios populares e os projetos da elite nacional. Sua importância na aceitação pela burguesia das formas de brincadeiras populares seria considerável [...]. Verdadeira ponte entre o carnaval popular e aquele desejado pela burguesia, os ranchos estabeleceram um elo entre duas festas que vinham-se mantendo isoladas desde as tentativas de imposição do Carnaval burguês, nas primeiras décadas do século XIX. Ao articular cantos populares com trechos de óperas, fantasias sofisticadas com materiais singelos, alegorias imponentes com elaborações precárias, os ranchos conseguiram a proeza de falar à alma de ricos e pobres, à alma de elite e do povo.

Organizados pela pequena burguesia urbana, esses grupos apresentavam desfiles bem organizados, dentro de um padrão de sofisticação visual, ou seja, fantasias ricamente bordadas e alegorias de mão chamadas de arcos. Esse investimento luxuoso é abordado no quadro “Esperando o rancho” da revista carnavalesca “Rei Momo na guerra” (1943). A cena inicial se passa na frente do Jornal do Brasil, onde encontram-se, além de um fotógrafo, dois guardas em pontos extremos, a fim de conter o cordão de isolamento.

FOTÓGRAFO (Ao guarda escutando a algazarra de fora): O povo está impaciente.  
 GUARDA: Também estas pequenas sociedades marcam uma hora e aparecem duas ou três horas depois.  
 FOTÓGRAFO: Dizem que [o rancho] os “Vigilantes da saúde” estão do abafa. Vão tirar o prêmio do “Jornal do Brasil”.  
 GUARDA: Eu queria saber é onde é que eles arranjam a gaita para esse luxo. Isto me cheira a patifaria e da grossa. Mas deixa esse povo estrilar. Eles gritam e depois ficam aí até de madrugada para ver o último rancho passar. Quem conhece o carioca sou eu (JÚNIOR, 1943, p. 35).

<sup>111</sup> Título de um dos quadros da revista carnavalesca “Rei Momo na guerra”, produzida por Walter Pinto em 1943.

Um dos aspectos mais característicos dos ranchos era o enredo bem elaborado, do qual faziam parte temas eruditos. “A importância do enredo para o crescimento e a definição dos ranchos foi enorme. Era através dele que se estabelecia boa parte do diálogo entre os grupos populares, as elites intelectuais e o povo nas ruas” (FERREIRA, 2004, p. 306). No quadro “Entra no cordão” da revista carnavalesca “A cúca está roncando” (1941), a assembleia do rancho carnavalesco “Acorda para cuspir” discute, de forma acalorada, para a escolha do enredo do referido rancho.

VOZES: O enredo. Vamos aprovar o enredo.

FUMAÇA: Silêncio. Aqui há ordem. Cada macaco no seu galho. Enquanto eu for presidente do rancho “Acorda para cuspir”, cospe um de cada vez. Isso de cuspirem todos ao mesmo tempo, eu não consinto. Vamos por partes. O que é que há?

JOÃO: Senhor presidente, é o nosso consócio Rafael, que quer apresentar um enredo para o nosso rancho.

FUMAÇA: Muito bem. Eu estou aqui para atender a todos. Se a ideia é boa vamos aproveitá-la. Antes, porém, eu quero prevenir a todos que eu também tenho um enredo de minha autoria, mas aproveitaremos o melhor. Eu como presidente podia aprovar o meu, mas, a assembleia geral é quem manda. Rafael, pode ler o seu enredo.

RAFAEL: Senhor presidente, meus consócios. O meu enredo é inspirado no livro Romeu e Julieta, de Shakespeare...

FUMAÇA: De quem?

RAFAEL: De Shakespeare.

FUMAÇA: Eu logo vi que eu ia ter um desgosto. Porque é que você foi se inspirar no livro desse sujeito?

RAFAEL: Perdão. Mas Shakespeare foi um grande escritor.

FUMAÇA: Parece-lhe. Isso do Romeu e Julieta foi um plágio que ele me fez. Roubou-me a ideia. Ladrão. Foi por isso que eu cortei relações com ele. Enquanto eu for vivo é pessoa a quem nunca mais falo.

RAFAEL: Mas, Shakespeare já morreu.

FUMAÇA: Se já morreu não se fala mais nisso. Eu não gosto de bater em mortos. Morreu o mal acabou a peçonha. Portanto, o Romeu e Julieta é uma obra póstuma, e como tal não pode ir. Vou ler o meu enredo cujo título é este: A multidão das coisas belas... Bonito.

MANOEL: Protesto. O senhor está a querer impor o seu enredo. Protesto.

FUMAÇA: Silêncio. Aqui a única pessoa que pode protestar sou eu.

MANOEL: Perdão. A assembleia é soberana. E só ela pode decidir.

FUMAÇA: Ah, é? Pois já está decidido. Queira fazer o favor de me acompanhar ao meu gabinete, pois preciso falar consigo em particular.

MANOEL: Com muito prazer. (Saem os dois)

MARIA: Não está direito. Os senhores não deviam consentir essa falta de respeito pela assembleia. Aqui é que se conversa. Nós temos direito de saber tudo. (Ouve-se um tiro. Todos se levantam)

FUMAÇA: Este caso já está decidido. Alguém tem mais alguma coisa a dizer?

MARIA: Senhor presidente, eu protesto pela falta de consideração que o senhor tem pela assembleia geral. Os assuntos do rancho “Acorda para cuspir” só podem ser tratados perante nós. Tenho dito.

JOÃO: Muito bem. Assim rezam os estatutos. E os estatutos estão acima de tudo.

FUMAÇA: Perdão, mas aqui ninguém faltou aos estatutos. A ordem do dia é o meu enredo. “A multidão das coisas belas”. E é sobre esse assunto que lhes quero falar. Façam favor, a dona Maria e o meu digno secretário, de me acompanharem ao meu gabinete, antes de por à aprovação o meu enredo.

JOÃO: Sim, senhor.

MARIA: Com muito prazer. (Saem os três)

RAFAEL: Mas isto não pode continuar. Aqui dentro não pode haver segredos. (Ouvem-se dois tiros) (GARNIZÉ, 1941, p. 14-16).

Na sequência do quadro, Aurora, Rafael, Elvira e Dora, ainda presentes na reunião, protestam contra a atitude autoritária de Fumaça, e divergem em relação à aprovação de seu enredo, o que os leva a tomar um tiro do presidente. No final da cena, quando não há mais ninguém na assembleia para dialogar, Fumaça diz: “Aqueles que aprovam o meu enredo, deixem-se ficar como estão. Está aprovado por unanimidade” (GARNIZÉ, 1941, p. 16).

É importante mencionar, além do mais, que a forma de desfile do rancho será a base para a estruturação das escolas de samba. De acordo com Moraes (1987, p. 113),

Os ranchos eram cordões mais civilizados [...] pois já aparecia o elemento feminino. O conjunto instrumental era acrescido por instrumentos de cordas, violões e cavaquinhos, e de sopro, flautas e clarinetas. Ao mesmo tempo surgira o coro, para entoar a marcha do rancho. Havia uma porta-estandarte e três mestres: um de harmonia para a orquestra, outro de canto para o coro e um terceiro chamado de sala, para se ocupar com a parte coreográfica.

Assim, a parte musical ficava à cargo de marchas características, interpretadas por um conjunto de pastoras (coral de vozes femininas), sob acompanhamento de orquestra, incluindo instrumentos do naipe do sopro. No quadro “Consagração” da revista carnavalesca “Rei momo na guerra” (1943), aparece no fundo da plateia o rancho “Vigilantes da saúde” cantando com grande animação.

TODOS: Os Vigilantes / Pedem passagem / Ao povo amigo da cidade. / Interessante / Fazem a visagem / Da mocidade. / Povo da Lyra / Povo ideal / Do vira-vira / É gente que adora / O “Deus” carnaval. / Está na hora / Do lero-lero / Meu bem não chora... / Mamãe eu quero / Cantar na barca / Sou da fuzarca / Mostrar que é bamba / Que dança o samba / Sem ter rival. / Nos três dias brincar afinal / Que não dorme no carnaval (JÚNIOR, 1943, p. 37).

Assim sendo, as montagens de carnaval do Teatro Recreio incluíram em sua cena determinados elementos dos ranchos carnavalescos, cuja forma particular de desfile, constituída por comissão de frente, grupos fantasiados, mestre-sala e porta-estandarte, irá contribuir significativamente para a estruturação das escolas de samba do Rio de Janeiro.

### 2.2.5 “*Eu quero sassaricá*”: os grupos de foliões

Muitas vezes chamamos de blocos de sujos, ou simplesmente blocos, os grupos de foliões de caráter mais espontâneo e descompromissado, que cantavam e dançavam marchinhas e sambas no período do carnaval, diferenciados dos blocos oficiais, cuja brincadeira organizava-se em versão mais simples e mais popular dos ranchos nas décadas iniciais do século XX, apresentando algumas fantasias e pequenas alegorias de mão, e formando-se, quase sempre, por grupos reduzidos de integrantes (FERREIRA, 2004).

Cito a propósito uma reprodução de um grupo de foliões, o “bloco dos carecas”, no fim do segundo ato da revista carnavalesca “Você já foi à Bahia?” (JÚNIOR, 1941, p. 72), cantando a famosa marchinha, de mesmo título, composta por Roberto Roberti e Arlindo Marques Jr.

BLOCO DOS CARECAS (Canta): Nós, nós os carecas / Entre as mulheres somos maiorais / Pois na hora do aperto / É dos carecas que elas gostam mais / Não precisa ter vergonha / Pode tirar seu chapéu / Pra que cabelo? / Pra que seu Queiroz? / Agora a coisa está pra nós, nós, nós...

O grupo de foliões será recriado em cena no prólogo da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944), com seu estandarte “Os filhos da fila harmônica”, contando com vários foliões, homens e mulheres, tais como o malandro Esculacho, a porta-estandarte Xingú e a mulata Chancaché. Todos sambam e cantam em ritmo de carnaval:

CORO: Ai, Adélia! / Aquilo é que foi tempo bom. / Ai, Adélia! / Aquilo é que foi tempo bom. (Breque) – Adélia!  
 ESCULACHO: Meu avô sempre dizia: / No tempo do Dom João, / Um cruzado de farinha / Sustentava um batalhão. (Breque) – Adélia!  
 CHANCACHÉ: Meio saco de arroz, / Uma banda de leitão, / Dava pra passar o inverno / E sobrava pro verão. (Breque) – Adélia!  
 XINGÚ: Meu pai pegava na flauta, / Meu avô no bombardão, / Qualquer chefe de família / Esquecia a obrigação. (Breque) – Adélia! (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 2).

A encenação de um típico grupo de foliões (figura 89), desta vez o “bloco do amor”, se repete na apoteose do primeiro ato da revista “Carnaval da vitória”, em 1946, na qual várias brincantes fantasiadas (pirata, empregada doméstica) *performam* de forma descontraída.

Figura 89 – Cena de “Carnaval da vitória”, em 1946.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Vale ressaltar que os integrantes dos grupos de foliões costumavam vestir trajes comuns, roupas da mesma cor ou fantasias improvisadas. Na mesma revista, fantasiados passam de um lado para o outro brincando no quadro “Ele é quem gosta”. Bárbara, tipo da rapariga leviana, entra fantasiada de cigana, deixando ver parte do corpo nu. Vem pulando e pondo lança perfume nos transeuntes. Em seguida, é representado um bloco apresentando um número popular do carnaval. Bárbara toma a frente do bloco e canta:

TODOS (Cantando): Opa, opa / Olha que a sopa vai se acabar / Opa, opa, opa.

BÁRBARA (Cantando): Marmelada é coisa doce / Quem comeu, arregalou-se / Mas agora que acabou-se / Muita gente vai chorar. / E eu vou me rir / De escangalhar / Quá, quá, quá / Quá, quá, quá, quá, / Quando a sopa se acabar.

CORO: Opa, opa / Olha que a sopa vai se acabar / Opa, opa, opa (PEIXOTO, SENNA, PINTO, 1946, p. 11).

Como vimos, a caracterização cênica de grupos de foliões (blocos ou blocos de sujos) foi marcante no teatro carnavalesco de Walter Pinto, como elemento que incrementava ainda mais a ambiência da folia nos espetáculos, sobretudo nos finais apoteóticos dos atos.

### 2.2.6 “*C’est Paris*”<sup>112</sup>: o corso

O corso era a expressão carnavalesca da burguesia mais popular e imponente no início do século XX, e ocupava toda a extensão da Avenida Central no período da folia. “A nova e larga Avenida Central e sua continuação, a Avenida Beira-Mar, demonstravam ser os lugares

<sup>112</sup> Título de um dos quadros da revista “Eu quero *sassaricá*”, produzida por Walter Pinto em 1951.

ideais para a retomada, em novas bases, do antigo costume” (FERREIRA, 2004), ou seja, dos passeios em carros abertos surgidos em meados do século XIX. Esses passeios eram integrados por pessoas da classe mais abastada da população, que se fantasiavam elegantemente e desfilavam, em grupos, numa longa fila de automóveis ornamentados, os quais subiam e desciam a Avenida, lançando, uns nos outros, confetes, serpentinas multicores e, até mesmo, esguichando lança-perfumes (MORAES, 1987; FERREIRA, 2004).

A encenação do curso esteve presente no quadro “Almoxarifado da folia” da revista “Carnaval da vitória” (1946), no diálogo entre os personagens Cidade, Zé Carioca e Folia.

CIDADE: E que é feito do Corso? Com aquela policromia de fantasias. Aquela fila interminável de automóveis, tão diferente das filas de hoje, das filas do filé sem osso?

ZÉ CARIOCA: Do osso sem filé, é que é...

FOLIA: Tudo isso terá o carnaval da vitória! Vai ver já! (Anunciando) O Corso! (Entra uma figura representando o curso seguida de um grupo de *girls* correspondentes [que cantam]): Tá tára tá tátá! / Pula pessoal! / O Corso já chegou / Alegando o Carnaval. / Tá tára tá tátá / Pula pessoal / Tristezas para nós / Só depois do carnaval. / No Corso todos brincam / Sem nenhuma restrição / Enchendo os automóveis / Sem pensar em lotação / Batendo pandeiro / Jogando confete / O Corso é muito nosso / É brasileiro! / Tá tára tá tátá! (PEIXOTO, SENNA, PINTO, 1946, p. 28-29).

Outra cena a adotá-lo é vista na segunda fase da apoteose “Evocação do carnaval” da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944). Nela, o telão exibiu uma cena do curso tradicional na Avenida e a passagem dos préstitos do carnaval de 1915. Contracenando, estavam presentes Smart e Melindrosa, dois foliões munidos de rolos de serpentinas, sacos de confete e bisnagas-relógio, que cantavam:

SMART: Reino de Arlequins, / Mundo de Pierrots, / A Avenida em seu pleno esplendor, / O do curso o máximo fulgor... / Alegria fugaz que se esvai!

MELINDROSA: Com rufos, clarins, / Clubes a passar... / Ó vinde comigo e recordai!

SMART E MELINDROSA: Essa época feliz / Que tradições soube marcar, / Que longe já vai!

MELINDROSA (Depois da música): Estou estrompadíssima! Gramei quatro horas de curso! Os automóveis já estão dando a volta no Mourisco! Já tomei dois chopps! (Atira serpentina à plateia) (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 27).

Dentro de um ideal da elite brasileira, o curso foi influenciado pelo modelo civilizado europeu, cuja maior fonte de inspiração era a cidade de Nice,<sup>113</sup> conhecida por seu carnaval

<sup>113</sup> Nice é a quinta maior cidade da França. Ferreira (2012) afirma que nas décadas finais do século XIX o carnaval de Nice “ocupava posto de grande destaque entre as principais festas do mundo” (p. 106). O autor prossegue: “os passeios de carruagens e as batalhas de grãos e pós que caracterizavam o carnaval à italiana dariam lugar ao espetáculo dos desfiles planejados, com a presença de alegorias, e às chamadas batalhas de

elegante. Nessa brincadeira, chamada batalha de confetes, grupos de brincantes desfilavam em carros abertos pela avenida litorânea da cidade francesa, e lançavam flores (substituídas por confetes aqui no país) uns nos outros sob os aplausos da população (FERREIRA, 2004).

Segundo Ferreira (2012, p. 122), “essas batalhas de flores seriam a mais decantada característica do carnaval *niçois* e tornar-se-iam um verdadeiro paradigma a ser imitado por outras cidades carnavalescas no mundo, como o Rio de Janeiro”. No quadro “Carnavais célebres” da revista carnavalesca “Momo na fila” (1944), o enredo baseava-se na folia realizada em várias partes do mundo, incluindo a cidade de Nice. Na encenação, o telão reproduzia uma imagem onde predominavam os carros enfeitados para o “curso das flores”, cada qual com forma própria; e os mascarados apresentavam-se com as famosas “cabeçorras”, em enormes máscaras trazidas pelas bailarinas (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944).

Com o passar dos anos, a vulgarização do automóvel faria com que o ato de se desfilar em carro aberto já não devesse parecer tão elegante quanto antes, quando poucos dispunham de veículo nas cidades, o que ocasionou, por extensão, o enfraquecimento gradual do curso até o seu desaparecimento no carnaval brasileiro.

### 2.2.7 “Carnaval da vitória”: as escolas de samba

Provenientes de grupos que povoavam o carnaval carioca, tais como cordões, blocos, ranchos e grandes clubes, as escolas de samba irão sintetizar elementos presentes nessas diferentes expressões carnavalescas.

Por conta de sua tradicionalidade, singeleza, pureza e negritude, despertarão, logo, os anseios da elite cultural carioca, estabelecendo-se como manifestação verdadeiramente popular do carnaval, em oposição à riqueza das sociedades carnavalescas, com suas grandiosas alegorias; à espetacularidade dos ranchos, criticados por apresentarem espetáculos suntuosos e enredos complexos; e à violência dos cordões e blocos, que carregavam consigo uma aura de agressividade e desregramento (FERREIRA, 2012).

Ou seja, a intelectualidade via nas escolas de samba os sons, ritmos e danças geradores da nossa identidade. Sua origem humilde, a forte presença da cultura negra e o ritmo sincopado do gênero são elementos que passam a interessar cada vez mais a elite cultural da época, envolvida com a valorização política de tudo que fosse “popular”.

---

flores, disputas galantes em que delicados buquês floridos substituíam as antigas, incômodas e agressivas munições” (Ibid, p. 117). E complementa: “somente nos primeiros anos do século XX o Rio de Janeiro veria acontecer uma batalha de flores ao estilo *niçois* na recém-construída Avenida Beira-Mar” (Ibid., p. 127).

Se os anos 20 representam sua fase inicial no país – a primeira escola de samba, a “Deixa Falar” (atual Estácio de Sá), surgiu no Rio de Janeiro em 1928 –, a década seguinte seria marcada por um processo de formação até atingir sua elevação à expressão essencial do povo nos anos 1940 (FERREIRA, 2012).

O local principal de seus desfiles, entre 1932 e 1942, era a Praça Onze (reduto dos foliões populares). Nos anos seguintes, essas apresentações ocorreram em um trecho final da Avenida Rio Branco e, tempos depois, na recém-inaugurada Avenida Presidente Vargas (FERREIRA, 2004). No entanto, conforme ressalta Moraes (1987, p. 98),

Nenhum ponto da cidade foi tão amado pelos foliões como a Praça Onze. Impossível separar o samba carnavalesco da Praça Onze, que, segundo uns, lhe serviu de berço. Nascesse onde nascesse o samba, era na Praça Onze que ele vinha alimentar seus súditos, crescer e tomar conta da cidade. A Praça Onze foi a sede, o berço, a mãe protetora – como outrora a avenida – de um novo tipo de carnaval: o carnaval do povo, das favelas, o carnaval do morro, o carnaval do samba. [...] ninguém pode esquecer que quando foi aberta a avenida Getúlio Vargas, a Praça Onze mereceu um samba protestando pela sua morte.

Um dos quadros da revista carnavalesca “Você já foi à Bahia?” (1941), da qual fazia parte uma escola de samba comandada por Buci Moreira,<sup>114</sup> intitulava-se “Puxando o cordão da Praça Onze”, e contava com a famosa vedete Aracy Cortes na interpretação de Minervina, uma autêntica mulata entristecida diante da notícia do fechamento do reduto do samba à época, como demonstra sua fala no texto da peça.

MINERVINA: Quem vai morrer é a Praça 11! Você sabe lá o que representa a Praça Onze para uma cabrocha do morro? É aqui que se reúnem os morros para fazerem uma frente única no carnaval carioca! Com a Praça 11 desaparece o berço das mais bonitas melodias carnavalescas que encheram a cidade de alegria uma dezena de anos... Foi aqui que cantei o meu primeiro samba! Foi aqui que encontrei o meu primeiro amor... (JÚNIOR, 1941, p. 71).

O quadro “Almoxarifado da folia” no fim do primeiro ato da revista “Carnaval da vitória” (1946) buscou igualmente inspiração cênica na Praça 11. O ambiente valorizava o berço das escolas de samba em suas grandes noites, com festões de lâmpadas por toda parte, além de uma baiana girando em vulto no segundo plano. No primeiro plano, um trainel representava a multidão voltada para a festa. No terceiro plano passavam as agremiações com suas lanternas e seus carros iluminados. A seguir, entra uma legítima escola de samba apresentando rica indumentária e evoluções. Em cena, a personagem Mulata.

<sup>114</sup> Buci Moreira foi um importante sambista, compositor e ritmista profissional, neto da famosa Tia Ciata. Atuou durante alguns anos como diretor de harmonia da Escola de Samba “Vê se pode”, do morro de São Carlos (CABRAL, 1996).

MULATA: (Entra correndo, a mulato): Mulato, a nossa festa taí! O monumento saiu! A Praça 11 voltou! Praça 11, Praça 11! Tu tens o teu nome na história! Vem ver o teu povo te esperando, Praça 11, no carnaval da vitória! (PEIXOTO, SENNA, PINTO, 1946, p. 31).

Localizamos outra reconstituição da Praça 11 na apoteose “Carnaval no duro” da revista carnavalesca “Rei momo na guerra” (1943), incrementada pela célebre Baiana do Chafariz e pela “presença em cena de 150 passistas<sup>115</sup> da escola de samba Estação Primeira de Mangueira [sob o comando de Paulo da Portela<sup>116</sup>], a fazer evoluções ao som da bateria ruidosa” (PAIVA, 1991, p. 495).

TODOS [Cantam]: Laurindo sobe o morro gritando: / Não acabou a Praça Onze, não acabou! / Vamos esquentar os nossos tamborins / Procura a porta-bandeira / E põe a turma em fileira / E marca ensaio para quarta-feira. / Laurindo! E quando a escola de samba chegou / Na Praça Onze não encontrou mais ninguém, não sambou / Laurindo pega o apito / Apita! Evolução! / Mas toda a escola de samba / Largou “bateria” no chão / E foi-se embora cantando / E daí a pirâmide foi aumentando, aumentando... (JÚNIOR, 1943, p. 62).

Na mesma revista, acompanhados pelos integrantes da Estação Primeira (ritmistas, passistas, pastoras e sambistas), os personagens Cuíca e Pandeiro “puxam” um samba que aborda a escola no prólogo “Carnaval na trincheira”.

CUÍCA E PANDEIRO (Cantam): Chegou a capital do samba / Dando boa noite com alegria. / Viemos representar o que Mangueira tem... / Mocidade, samba e harmonia! / Nossas baianas com seus colares e guias.  
 CORO (2x): Até parece que estou na Bahia!  
 CUÍCA (2x): Da cidade alta da Mangueira / Avisto a vila e tenho saudades de alguém / Até parece que eu estou em S. Salvador / Avistando o que a Bahia tem... / É minha maior alegria.  
 CORO (2x): Até parece que estou na Bahia! (JÚNIOR, 1943, p. 3-4).

A revista carnavalesca “Rei momo na guerra”, em adição, prestou homenagem a várias agremiações no quadro “Preparando a farra” (exibido no primeiro ato da peça), por meio, mais uma vez, de um ritmo de samba, entoado pela mulata Rosalina.

<sup>115</sup> São os componentes das escolas de samba que mais se movimentam durante o desfile, apresentando os “passos” de samba, distinguindo-se pela sensualidade e criatividade de sua dança (FERREIRA, 1999, p. 85).

<sup>116</sup> Paulo da Portela foi um dos fundadores, em 1933, da escola de samba que leva o seu sobrenome, da qual se tornou presidente em época posterior. Considerado “o mais popular sambista carioca de todos os tempos, [...] ninguém o suplantou em capacidade de organização e criação” (SÉRGIO CABRAL, Segundo Caderno do Jornal do Brasil, 29.01.1961, p. 1). A Revista da Semana (01.03.1958, p. 66) prossegue: “antes de Paulo frequentar o samba, a turma andava de chinelos de verniz, paletó no braço e chapéu no cangote, o revólver na cintura, no bolso da calça a navalha afiada e amarrado na perna direita o punhal, e o corpo gingando. Paulo da Portela pôs a gravata no samba, os sambistas passaram a andar de terno engomado, de sapatos, ninguém mais perdia tempo nos botequins, ele civilizou o samba [...]. Em 1936, foi eleito ‘cidadão samba’, e, com ele, a Portela venceu os carnavais de 1935, 1939, 1941 a 1947”.

ROSALINA: Chegou! Chegou! / A turma que só sabe abafar. / Vem render homenagem à Mangueira, Salgueiro e Estácio de Sá! / Vem representando uma Escola de Samba no seu feliz papel. / E vem trazer de novo / A alegria da alma do povo de Vila Isabel! / Salve a morena de qualquer lugar / Mangueira, Estácio e Salgueiro... / As de São Paulo e do Ceará, / E do Brasil inteiro... / Chegou! Chegou! (JÚNIOR, 1943, p. 16).

Após sua participação especial na revista “Rei momo na guerra”, a Estação Primeira de Mangueira retornou à cena revisteira pelo segundo ano consecutivo, desta vez na peça carnavalesca “Momo na fila” (1944), trazendo uma mini-escola de samba sob o comando do sambista Geraldo Pereira<sup>117</sup> (NAMUR, 2009). Quase no fim do prólogo do espetáculo, destaque para a apresentação de um samba enfocando o Salgueiro, cantado pela personagem Xingú (atuante como porta-estandarte).

XINGÚ: Eu quase que chorei quando alguém falou / O Salgueiro não sai. / É sabotagem, não está legal. / As cabrochas gastaram dinheiro e o meu samba está pronto pro ensaio geral. / Eu quase que chorei quando alguém falou o Salgueiro não sai. / Encontrei tamborins e cuícas em pedaços jogados no chão / E o estandarte da escola rasgado na porta do meu barracão. / Eu saí outra vez pelo morro correndo com o livro de ouro na mão. / Sete peles de gato resolvem a situação (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 8).

Encontra-se ainda, na peça, na apoteose do segundo ato, intitulada “Carnavais célebres”, uma reprodução da nossa folia carioca de 1945, contando com o desempenho vocal de artistas da companhia e das pastoras da Mangueira.

TODOS: P’ra fazer nosso samba. / P’ra fazer ele bem brasileiro. / É preciso que se vá buscar no morro / O gingado da mulata / E a cadência do pandeiro. / Se houver ainda um bom tamborim, / Meu Deus, tenha pena de mim. / Que miséria faz o ganzá, / Que lamento do surdo vem, / Que cadência o pandeiro dá, / Que ruído da cuíca vem. / Bota no samba ódio, ternura, feitiço, ardor, paixão. / Mistura tudo, depois me diga se o santo baixa ou não. / Inclua ainda os dentes da mulata e a graça com que o nego desacata (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 58).

Ressalta-se, pois, a importância do morro na feitura do verdadeiro samba, como espaço onde nasceram as escolas de samba. No quadro “O Morro já não desce p’ra cidade” da revista “Momo na fila” (1944), há um diálogo entre os personagens Moleque, Português, Cabrocha, Cidade e Morro.

---

<sup>117</sup> Geraldo Pereira foi um compositor e letrista. Teve mais de 70 músicas gravadas, entre elas “Acertei no Milhar” (em parceria com Wilson Batista) e “Falsa baiana”, esta última sua obra de maior sucesso. Considerado um autêntico renovador do samba, revolucionou o gênero nos anos 40, com seu estilo sincopado. Inicialmente, era integrante e compositor da escola de samba Unidos da Mangueira, transferindo-se, em 1938, para a rival Estação Primeira, na qual permaneceu pelo resto de sua vida (SEVERIANO, 2017).

MOLEQUE: Que pena! Nós íamos abafar com esse samba se o nosso rancho descesse!

PORTUGUÊS: E porque raio não desce o rancho? Porque não há de quebrar esse maldito capricho, rapariga?

CABROCHA: Cale a boca, Seu Joaquim! Você aqui não dá opinião!

PORTUGUÊS: Como não dou opinião? Então eu entrei com meu rico dinheirinho pra esta bagunça. Vocês fizeram-me presidente deste negócio e eu agora já não mando nada?

MOLEQUE: Joaquim, respeita a nossa mágoa que está fazendo nós “sofré” um bocado! [...] A mulata não quer que o rancho desça e ela é que “tá” com a razão! Nós todos estamos com ela! (aos demais) Estou errado, pessoal?

TODOS: Está certo!

MULATA: Vê lá se nós vamos servir de limão. Que é que eles lá embaixo estão pensando? Desprezaram a gente e nós agora vamos nos humilhar pra que? Pra “animá” o carnaval deles? Não! Vamos fazer o nosso carnaval aqui em cima mesmo!

TODOS: Muito bem!

PORTUGUÊS: Oh diabo! Olha quem vem aí! (todos se voltam) A Cidade!

TODOS: A Cidade!

MOLEQUE: Vou chamar o Morro! (sai e volta em seguida com o morro)

PORTUGUÊS: A Cidade subiu!

CABROCHA: Veio aqui...

MORRO (entra seguido de moleque): Tu aqui? Por que vieste, Cidade?

CIDADE: Vim buscar-te. Quero levar-te para o nosso carnaval!

MORRO: Enganas-te! O Morro não sai do seu lugar!

CIDADE: Nem eu vindo buscar-te como vim?

MORRO: Não, porque tu foste ingrata. Ingrata e injusta... Subiste de mais... Envaideceste com as joias que te deram... ficaste orgulhosa e artificial. Deixa-me Cidade; Deixa-me conservar esta vida simples e boa... pacata, sem artifícios, sem excessos... sem exageros...

CIDADE: Então não queres vir? Nem para salvar o nosso carnaval?

MORRO: Não... o Morro já não desce pra cidade (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 36-38).

No fim do quadro, a cantoria dos personagens Morro e Cidade:

MORRO: O morro já não desce p'ra cidade / Que hoje é toda vaidade, é orgulho e pretensão./ Mas como nunca morre uma amizade de irmão pra irmão, o morro lhe perdoa a ingratidão...

CIDADE: Isso de um ser rico e o outro pobre não justifica nunca uma separação. / Nossa amizade não morre: em nós o sangue que corre. / É um sangue caboclo e são! Que importa procurar fazer intriga, / Se entre nós dois existe tão completa afinidade!

MORRO: Eu, das morenas, o amor e a graça do samba te dou. / Tu, a beleza vivaz, a vida e o trabalho me dás.

MORRO E CIDADE: Pois, se a cidade se orgulha do morro, também é verdade que o morro se orgulha ainda mais da cidade (PEIXOTO, BÔSCOLI, 1944, p. 38).

Através desses exemplos, observa-se que as escolas de samba não foram apenas abordadas e caracterizadas nos textos de produções de carnaval de Walter Pinto, mas também participantes ativas, com todas as suas especificidades, da estrutura dramática desta modalidade revisteira, em especial dos quadros de apoteose.

### 2.3 “Esquete”<sup>118</sup>: quadro de comédia

O quadro cômico na revista brasileira baseava-se geralmente em uma cena rápida de, no máximo, alguns minutos, porém verdadeiramente dramática (VENEZIANO, 2013).

Girando em torno de uma trama simples e ágil, de teor irônico e satírico, tais quadros podiam se apresentar sob a forma de esquete, sem a necessidade de cenários e mecanismos sofisticados, como ocorria nos quadros de fantasia. Tomamos como exemplo o quadro “Ela é quem gosta” da revista “Carnaval da vitória” (1946), em que Barbara, em plena época da folia depara-se com Dora, tipo de mulher de postura recatada, decentemente vestida:

BARBARA (a Dora): Você me conhece? (Põe lança perfume em Dora)  
 DORA: Que é isso!... Como estás hoje!...  
 BARBARA: Ah! Minha filha... No carnaval eu sou assim! Nestes três dias eu faço o diabo! (Canta e pula puxando Dora pelas mãos fazendo-a rodar)  
 DORA: Não faças isso, Barbara! Tu bem sabes que meu marido não tolera carnaval! Se alguém me vir pular na rua, estou perdida.  
 BARBARA: Pois olha, querida. Meu marido é mais moderno do que o teu. Ele mesmo é quem gosta que eu brinque.  
 DORA: Mesmo assim, não invejo a tua sorte! Meu marido é rabugento, mas pelo menos zela por mim; por conseguinte, não faz mais que a minha obrigação satisfazer todos os seus desejos.  
 BARBARA: É justamente o que eu faço. A diferença está apenas no ponto de vista diferente. (PEIXOTO, SENNA, PINTO, 1946, p. 11-12).

Mais adiante no mesmo quadro, ambas continuam a dialogar.

DORA: O que me admira é de teu marido consentir que saias assim fantasiada para a rua!  
 BARBARA: Ele mesmo é quem gosta...  
 DORA: Bem, se é assim está certo, mas devias pelo menos cobrir um pouco mais o teu corpo aí na cintura. Estás completamente nua!  
 BARBARA (Com graça): Meu marido é quem gosta!  
 DORA: Decididamente esse teu marido é um fenômeno! Onde é que já se viu uma senhora casada sair para a rua decotada desse jeito!... (Aponta-lhe o colo). Vê-se tudo lá para dentro!  
 BARBARA: Meu marido é quem gosta!  
 DORA: Eu vou ser mais franca contigo! Como tu sabes eu sou tua amiga e por isso mesmo vou contar-te o que me disseram de ti! Um vizinho teu me contou que andas no jardim da tua casa com um pijama completamente transparente! Que contra o sol é uma vergonha! Não sei como tens coragem de andar assim!  
 BARBARA: Que queres? Meu marido é quem gosta...  
 DORA: Decididamente não compreendo! Dizes que fazes todas as vontades ao teu marido e, no entanto, já te viram sem ele no cassino, dançando e bebendo desbragadamente!  
 BARBARA: Meu marido é quem gosta! (Entra um rapaz fantasiado de dançarina, com um laço de fita no cabelo e lábios pintados. Chama-se Juquinha) (Barbara ao vê-lo) Olá, Juquinha! Demoraste!

<sup>118</sup> A palavra esquete vem do inglês *sketch*.

JUQUINHA: (Faceiro): Estava fazendo muito calor! Custei a me vestir!  
 BARBARA: (Dando o braço a Juquinha): Vamos de uma vez que está ficando tarde.  
 (A Dora) Até qualquer dia, Dora! (Vão sair)  
 DORA (puxando o braço de Barbara): Venha cá um instantinho, Barbara!  
 BARBARA (Solta o braço de Juquinha): Espera um instante, Juquinha!  
 JUQUINHA: Pois não, Dona Barbara, à vontade!  
 DORA (Confidencial e um tanto revoltada): Tenha paciência, minha amiga! Agora é demais! Nunca pensei que fosses capaz de dar confiança a um homem destes!  
 BARBARA: (Voltando ao Juquinha): Meu marido é quem gosta!... (PEIXOTO, SENNA, PINTO, 1946, p. 12-14).

Observa-se, ao longo deste exemplo, que a ideia central é a esposa infiel (Barbara), que trai o marido durante o período do festejo de Momo, apesar das advertências de Dora. De acordo com Veneziano (2103), a infidelidade era o tema predileto dos quadros de comédia.

Amantes escondidos dentro de armários, atrás de sofás, embaixo de camas a presenciarem cenas cotidianas e a fazerem observações para a plateia costumavam ser constantes. Tudo acontecia de forma muito rápida, pois os quadros eram sempre curtos, claros e concisos. Apesar da pequena extensão, era aí o momento em que a revista deixava de lado seu caráter épico para se tornar verdadeiramente dramática, pois passava a prender-se a um enredo, ainda que sumário, e a apresentar conflitos ainda que externos (VENEZIANO, 2013, p. 147).

Vê-se situação semelhante no quadro “Negócios são negócios” da revista “A cuíca está roncando” (1941), iniciado com um diálogo entre João e Rei Momo.

JOÃO: Pois meu caro Rei Momo, tu vieste dar muita alegria ao meu baile. Os meus convidados ficaram encantados com a tua presença.  
 MOMO: Francamente, meu caro João. Eu estou maravilhado com tudo isto. Como foi possível esta transformação. Ainda no ano passado tu andavas numa pindaíba desgraçada. Só ias comer na paleca China da Praça dos caboclos, e, hoje, tens um palácio. Como foi isso?  
 JOÃO: Ah, meu caro. Ai é que está o truque.  
 MOMO: Aquela mobília da sala de jantar é uma maravilha. E aquele quadro à óleo deve ter custado uma fortuna.  
 JOÃO: 22 contos.  
 MOMO: Um quadro só, 22 contos! Ó João, parece-me um sonho. Mas como foi isso? E pensar eu que tu há um ano, andavas liso como uma casca de ovo.  
 JOÃO: Ah, meu filho. Aí é que está o truque... Só a mobília do meu escritório custou 18 contos.  
 MOMO: 18 contos?! Será possível que isto não seja um sonho?  
 JOÃO: Não é, não.  
 MOMO: Mas como conseguiste isto tudo?  
 JOÃO: Aí é que está o truque... O melhor não sabes tu. Eu casei! Mas ainda não tive ocasião de te apresentar à minha esposa.  
 MOMO: O que? Tu casaste?  
 JOÃO: Casei. Casei com a Berta.  
 MOMO: Já sei. O João, casado.  
 JOÃO: E bem casado.  
 MOMO: Mas como foi isso?  
 JOÃO: Ai é que está o truque... Vou te apresentar à minha esposa. Vou buscá-la... (Sai)

MOMO: Que negócio é que ele fez, ou que mina é que ele descobriu, para em tão pouco tempo estar cheio da nota? Deve ser milionário. Ah... Mas vai levar uma dentada na carteira, que até vai sair seu sangue. Os amigos são para as ocasiões. Vou pedir um empréstimo real.

JOÃO (Entrando com Berta): Vou ter o prazer de te apresentar à minha esposa.

MOMO: Muito prazer, minha senhora.

BERTA: O prazer é meu. Pois sinto-me orgulhosa de apertar a mão de Vossa Majestade.

MOMO: Senhora, lamento que não sejas solteira, porque te oferecia o meu reino e a minha coroa.

JOÃO: Mas chegaste tarde. E o rei dela sou eu. Este é que é o meu velho amigo de infância, que tanto te falei...

BERTA: Pois conte sempre com a minha simpatia e a minha amizade.

MOMO: Muito obrigado.

BERTA: E agora dá-me licença. Tenho os meus convidados a espera.

MOMO: Ok, minha senhora. (Berta sai)

JOÃO: Que tal?

MOMO: Um encanto. Não parece a mesma Berta. Que transformação. Como foi isso?

JOÃO: Aí é que está o truque...

MOMO: João, tu podias ser camarada e ensinar-me como fizeste fortuna. Como foi?

JOÃO: Ah, meu velho, aí é que está o truque. Vamos até o jardim e lá beberemos uma taça de champanhe.

MOMO: Champanhe?! Há um ano, às vezes não havia nem para a média, e, agora, champanhe! Conta essa história. Como foi isso?

JOÃO: Meu caro, aí...

MOMO: Já sei: é que está o truque... O que é aquilo?

JOÃO: O que?

MOMO: Ali, aquela casa?

JOÃO: É a garagem.

MOMO: Garagem?! Tens automóvel também?

JOÃO: Naturalmente?! Tenho dois. Um de corrida e um packard. Vem comigo que eu vou te mostrar os carros.

MOMO: Parece impossível! Mas como foi isto?

JOÃO: Aí é que está o truque (Saem. Entra Berta e Carlos)

BERTA (A Carlos): Gostou da festa?

CARLOS: Muito. Você é formidável para organizar essas reuniões elegantes.

BERTA: Não me obrigue a ser vaidosa.

CARLOS: Para a ver feliz, tudo é pouco. Aqui tem o cheque para pagar os músicos.

BERTA: Você é um amor (Beija-o) (Entram Momo e João)

MOMO: Meu Deus! Olha João! Tua mulher sendo beijada por um homem que não és tu! (João tenta arrastá-lo para fora) Tu não vês? É a tua mulher!

JOÃO: Pois é, aí é que está o truque... (GARNIZÉ, 1941, p. 32-34).

Novamente, uma cena do marido enganado de forma absolutamente consensual, evidenciando que o final do esquete era o ponto de conclusão da ação, no qual residia a maior força da ação dramática.

### 3 “TEM BUBUBU NO BOBOBÓ”: A INFLUÊNCIA DE WALTER PINTO NAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Neste último capítulo, trabalhamos com a hipótese de que as revistas teatrais de Walter Pinto inspiraram mudanças estéticas na idealização e na realização dos desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro.

No entanto, que dialogo se estabeleceu entre o teatro de revista do produtor e as escolas de samba cariocas? De que forma suas produções criavam a identidade revisteira nos desfiles? Como se traduzia a expressão visual teatral de Walter Pinto na apresentação das agremiações? Qual era o espaço e a função dos elementos de seus espetáculos musicados na composição plástica das escolas?

Com os versos iniciais do samba-enredo “Trinca de Reis”,<sup>119</sup> de Ney João, Adilson da Viola e Fandinho, “puxado” por Jamelão, no desfile de 1989, a Estação Primeira de Mangueira prestava uma homenagem a três ícones do *show business* nacional, entre os quais Walter Pinto, com quem o teatro de revista brasileiro atingiu um alto patamar em termos de encenação e dramaturgia a partir de 1940.

Neste período, o carnaval seria marcado pela Segunda Guerra Mundial, iniciada no ano anterior. Não somente o gênero revisteiro, mas também as várias escolas de samba existentes (capitaneadas pela Portela, heptacampeã do carnaval entre 1941 e 1947) aderiam à exaltação patriótica fomentada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, caracterizando-se pela simplicidade e singeleza, em oposição à suntuosidade e ao gigantismo das alegorias das grandes sociedades e às fantasias custosas dos ranchos (FERREIRA, 2012). Kiffer e Ferreira (2015, p. 14) apontam que

se até a década de 1940 as escolas de samba ainda eram vistas como expressões da cultura “do povo” a ser admiradas e observadas “de fora” e louvadas pela manutenção de sua singeleza e simplicidade “típicas”, a partir dos anos 50, essas agremiações começavam a ser encaradas como manifestações sensíveis a (más) influências externas e incapazes de resistir sozinhas à “invasão” imperialista globalizante.

Propomos que uma dessas (“más”) influências externas foi a do teatro de revista de Walter Pinto. Um exemplo: a enorme popularidade das peças do empresário, como visto no

---

<sup>119</sup> Lá no alto Mangueira anuncia / Trinca de reis que ao Rio trouxe alegria / Walter Pinto seu teatro de revista / Revolucionou e revelou grandes artistas /.

subcapítulo 1.2 desta tese, o que nos permite deduzir que muitas pessoas ligadas ao meio das escolas de samba do Rio de Janeiro tivessem contato com o *glamour* de suas superproduções revisteiras, não somente assistindo-as como espectadores, mas também delas participando ou, em outros momentos, se responsabilizando pelas criações visuais das mesmas. É o caso do carnavalesco Fernando Pamplona; dos cenógrafos Luiz Peixoto, Angelo Lazary, Hipólito Collomb, Jayme Silva, Oscar Lopes e Raul de Castro; dos figurinistas Aelson Trindade e Joselito Mattos; dos sambistas Paulo da Portela, Geraldo Pereira e Buci Moreira; todos envolvidos, de alguma forma, com agremiações cariocas, além de um número expressivo de ritmistas, passistas, cabrochas e pastoras.

Um segundo exemplo dessa influência do gênero musicado: seus cenários colossais, vários deles já ilustrados no presente trabalho e outros aqui mostrados através das figuras 90 a 92. Além dos grandes telões pintados e da cenarização construída com elementos móveis, os diversos recursos cênicos<sup>120</sup> que compõem a estrutura cenográfica revisteira – escadas, rampas, praticáveis, carros e outros – serão um alento para o esmero crescente das alegorias das agremiações cariocas.

Figura 90 – Cenário da revista “Muié macho sim sinhô” (1950).



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

<sup>120</sup> Estes recursos são responsáveis por criar elementos de visualidade em desníveis no teatro de revista brasileiro (COLLAÇO, 2012).

Figura 91 – Cenário do quadro de fantasia “A lenda amazônica” da revista “É fogo na jaca”, em 1953.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Figura 92 – Cenário da revista “Eu quero é me badalar”, em 1954, criado por uma equipe de profissionais, da qual fazia parte o carnavalesco Fernando Pamplona.<sup>121</sup>



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Um terceiro exemplo dessa influência dos espetáculos de Walter Pinto sobre a grande festa nacional: o festival de plumas, paetês, lantejoulas e figurinos de altíssimos custos, tão peculiar de suas realizações (figura 93), motivo de inspiração para o apuro de fantasias de escolas de samba do Rio. De acordo com reportagem da revista *O Cruzeiro* referente ao desfile das agremiações de 1955, a Estação Primeira de Mangueira apresentou-se com trajes riquíssimos (figura 94), repleta de plumas, lembrando a indumentária inconfundível das peças do produtor. Segundo o texto da matéria (12.03.1955, p. 14):

<sup>121</sup> Pamplona, além de executar cenários para peças de Walter Pinto, trabalhou nas companhias teatrais de Oscarito, Marlene-Luiz Delfino, Jota Maia e outras, sendo, à época, um profissional disputadíssimo pelos empresários teatrais.

Mangueira – a minha querida Estação Primeira – tinha passado antes, um exército de mosqueteiros do samba, luxuosamente fantasiados, deslocando-se com estupenda precisão, em torno dos carros alegóricos mais bem iluminados do desfile. Destacavam-se do conjunto os penachos verde-rosas. – “Tem mais pluma que um espetáculo de Walter Pinto!” – assinalou uma grã-fina. [...] Em geral, as fantasias eram de cetim lavrado, brocado, “nylon” rendado, “laise bordada”, veludo de seda (homens e baianas), com plumas, arminho, lantejoulas.

Figura 93 – Duas argentinas (à esquerda) e duas francesas (à direita) integrantes do corpo de baile da revista “É fogo na jaca”, em 1953, com seus vestuários custosos e emplumados.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Figura 94 – A pastora Elazir Miranda, a flor da primavera no desfile da Mangueira.



Fonte – O Cruzeiro (12.03.1955, p. 9).

Três anos mais tarde, a revista O Cruzeiro voltou a enfatizar a profusão de plumas exibida pela atração principal da Mangueira no desfile das escolas de samba, ao compará-la à vestimenta habitual das vedetes do empresário revisteiro (figuras 95 e 96). Descrevendo a personagem de uma foto (figura 97), o periódico (01.03.1958, p. 111) comentou: “ela tem mais pluma do que Walter Pinto. E então? É uma vedete de Mangueira”. Sua caracterização como *prima-dona* do teatro de revista brasileiro foi um dos motivos pelos quais a Estação Primeira obteve largo êxito em sua apresentação, complementa a Revista da Semana

(22.02.1958, p. 30). Referindo-se a esta mesma personagem, o jornal Última Hora/Tabloide (19.02.1958, p. 12) escreve: “Rainha da Mangueira e do desfile sambando sozinha para a multidão e para a Comissão Julgadora. Atrás, a ala da bateria faz a cobertura da Rainha”. A citação permite afirmarmos que esta teria sido a primeira rainha de bateria das escolas de samba cariocas!

Figura 95 – O traje característico da vedete Georgina Prunier (plumas, maiô bordado e luvas longas), uma das 52 integrantes do bailado da revista “Eu quero é me badalar”, em 1955.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Figura 96 – Vedetes e bailarinas com seus trajes peculiares na revista “É de xurupito”, em 1957.



Fonte – Imagem extraída do vídeo<sup>122</sup> filme com propaganda da revista “É de xurupito”, em 1957.

<sup>122</sup> Disponível em <https://vimeo.com/15955429>. Acesso em: 15 jul. 2017.

Figura 97 – A principal atração do desfile da Mangueira, em 1958.



Fonte – O Cruzeiro (01.03.1958, p. 111).

A personagem vedete foi uma das sugestões de moda para o carnaval da revista Fon Fon (1958, p. 27) (figura 98): “Vedete: maiô todo coberto de lantejoulas pretas, ornado por duas faixas de lamê branco, terminando num laço, sendo que a dos quadris prende uma saia farta em numerosas camadas de tulle de cores variadas. Toque de plumas na cabeça”.

Figura 98 – O traje característico da personagem vedete.



Fonte – Fon-Fon (jan./2ª quinzena – 1958, p. 27).

Sérgio Cabral, em prefácio do livro “O encarnado e o branco” (PAMPLONA, 2013), lembra que, nesta fase, artistas de vários meios culturais estavam sendo chamados a participar

da nova realidade visual dos desfiles. “As escolas de samba sabiam que o novo público impunha uma nova estética, mas que estética? Cenógrafos e figurinistas do cinema, do teatro de revista e da televisão foram convocados” (p. 12).

Aelson Trindade, por exemplo, era um dos principais profissionais da companhia Walter Pinto, especialista em trajes luxuosos, multipremiado nos concursos de fantasia nos bailes de gala do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e atuante como figurinista na Portela. De sua autoria foi o desenho e a confecção do vestido mais caro do desfile das escolas de samba de 1959, avaliado em 80 mil cruzeiros,<sup>123</sup> da Pastora Odília da Portela (figura 99), um traje de condessa (representando uma dama de fins do século passado), bem rodado, bordado e cheio de pedras (Jornal do Brasil, 07.02.1959). O periódico comentava que

a pastora Odília, da Portela, vai vestir, no carnaval, o vestido mais caro da sua vida, presente do seu amor, feito por costureiro de teatro, justamente pela mesma tesoura que cortou a célebre fantasia de borboleta que há três anos ganhou prêmio no Teatro Municipal. Odília é de Madureira e vai usar a sua fantasia sensacional para desfilar pela Avenida Rio Branco na noite de domingo na passeata das escolas de samba. O vestido não lhe custou trabalho, mas valeu como presente do homem com quem vive e que está satisfeitiíssimo pelo presente que deu: satisfaz Odília e botou mais lenha na fogueira que dará fogo para fazer vitoriosa a Portela. Odília é dona da fantasia mais cara de todo o desfile das escolas de samba. O costureiro Aelson [...] com uma grande equipe de costureiras levou um mês para prepará-lo e cobrou 80 mil cruzeiros pelo feitiço, fazenda e aviamentos (Jornal do Brasil, 07.02.1959, p. 7).

Figura 99 – A Pastora Odília (com sua fantasia caríssima), um dos destaques da Portela no desfile das escolas de samba em 1959.



Fonte – O Cruzeiro (21.02.1959, p. 125).

<sup>123</sup> Esse valor correspondia, no período, a aproximadamente catorze salários mínimos. O Jornal do Brasil (07.02.1959, p. 10) menciona “a lei que estipula em Cr\$ 6.000.00 a nova base do salário mínimo” no país, a partir de 01.01.1959, conforme decreto do presidente Juscelino Kubitschek.

Ainda assim, Odília não foi a única a exibir um vestido custoso no desfile. Havia uma concorrente em sua própria escola, conforme descreve o *Jornal do Brasil* (07.02.1959, p. 7):

Odília tem [...] uma grande rival: a mulher do “Seu” Juquinha, outro portelense rico e exaltado. O costureiro Mário Bastos exibiu ao *Jornal do Brasil* o vestido que “Seu” Juquinha mandou preparar para a esposa, também pastora da Portela. – Orçado em mais de 60 mil cruzeiros – disse Sr. Bastos (que vestia os espetáculos [de revista] da falecida vedete Zaquia Jorge no Teatro Madureira).

No mesmo ano, Paula do Salgueiro também se destacou no desfile das agremiações, por conta do *glamour* de sua indumentária, sendo anunciada como “vedete” (figura 100) (*O Cruzeiro*, 21.02.1959). A revista relata que o carnaval carioca

foi aberto com um gigantesco “show” das escolas de samba que fizeram desfilar, pela passarela maravilhosa da Av. Rio Branco, sua tradição, suas cores, seus ritmos e seus 15 mil figurantes. Um acontecimento de marca inesquecível. Basta dizer, a título informativo, que esse “show” custou às escolas de samba mais de 80 milhões de cruzeiros, importância superior a muitos orçamentos municipais. E, no meio desse mundo de cetim e lantejoulas, surgiu Paula – dos acadêmicos do Salgueiro, como vedete. Rainha de uma noite de verão (*O Cruzeiro*, 21.02.1959, p. 122).

Figura 100 – A *performance* de Paula do Salgueiro no carnaval carioca, em 1959.



Fonte – *O Cruzeiro* (21.02.1959, p. 122).

O Salgueiro, neste desfile, apresentou o enredo “Debret”, direcionado na contramão da estética do superespetáculo, sobre o qual Pamplona (2013, p. 54) observa:

“Viagem pitoresca através do Brasil” era o enredo que ficou conhecido como “Debret”. O enredo era de Dirceu e Marie Louise Nery. Mulheres na bateria, sem carros alegóricos, inovação, pois as alegorias eram vivas, representando cenas das gravuras de Debret, desfilou sem corda e os figurinos não eram copiados de Walter Pinto ou Carlos Machado, muito menos de Carmen Miranda.

Através do depoimento do carnavalesco e da veemente negativa da cópia dos figurinos de Walter Pinto por parte da agremiação, reforçamos a ideia de que as escolas de samba procuravam copiá-los à época.

No ano seguinte, o estilo “vedete” foi revivido na Mangueira. O Jornal do Brasil (03.03.1960) abordou a transformação pela qual a escola passava, dentro de um visual luxuoso através do qual havia espaço para o traje sensual das “estrelas” do gênero musicado (figura 101). Segundo o periódico: “a Mangueira exibiu as fantasias mais ousadas do desfile, inclusive algumas mulatas com calcinha bem curtas, feito vedetes” (figura 102) (Jornal do Brasil, 03.03.1960, p. 12). O título da matéria publicada na revista O Cruzeiro (19.03.1960, p. 12) – “Dos bambas do Estácio às vedetes da Praça Tiradentes” – reforça a relação entre o carnaval da época e o gênero revista. Até então, os padrões das escolas de samba eram os do teatro musicado, que tinha em Walter Pinto um dos seus expoentes (COSTA, 1984, p. 103).

Figura 101 – A vedete Nélia Paula, uma das principais figuras da companhia Walter Pinto, acompanhada de cabrochas e ritmistas na revista “Eu quero é me badalar”, em 1954.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação (Apud Antunes, 2002, p. 380).

Figura 102 – Passistas femininas no desfile da Mangueira, em 1960, com trajes visivelmente inspirados nos das vedetes das revistas teatrais.



Fonte – O Cruzeiro (19.03.1960, p. 12).

Como ressalta Pamplona (2013) em depoimento ao Departamento de Turismo e Certames em 08.02.1961: “O desfile das escolas estava se tornando um show, com forte influência de Walter Pinto [...], o que ainda hoje é fácil observar” (PAMPLONA, 2013, p. 79). O carnavalesco acrescenta, neste depoimento, que o Salgueiro, neste período, procurava mudar o sentido dado pelas escolas de samba à decoração dos seus desfiles, a qual, segundo ele, desviava-se, aos poucos, das criações de sua origem. “Neste clima é que o Salgueiro resolveu dar um grito e procurar novamente as bases que mais se aproximassem da criação popular”, fugindo ao préstito e às fantasias de vedetes ao apresentar em 1961 o enredo<sup>124</sup> “Vida e obra do Aleijadinho” (PAMPLONA, 2013, p. 79).

Vale notar, entretanto, que, conforme relato do Jornal do Brasil (16.02.1961), o Salgueiro, apesar de criticar outras escolas por se inspirarem nas produções de Walter Pinto e Carlos Machado, foi quem mais se aproximou desse tipo de espetáculo em seu desfile.

Embora a Portela apresentasse o melhor espetáculo, a Estação Primeira de Mangueira, que se preocupou mais com a comissão julgadora do que com o público, deverá ser a vencedora do desfile das escolas de samba. Os Acadêmicos do Salgueiro, que acusaram as outras escolas de se deixarem influenciar pelos *shows* de Walter Pinto e Carlos Machado, deverão ficar em terceiro lugar, pois foram eles exatamente que deram maior impressão desses shows ao desfile (Jornal do Brasil, 16.02.1961, p. 7).

Além do Salgueiro, destacavam-se, nesta fase, a Portela, a Mangueira e o Império Serrano. A revista *O Cruzeiro* (24.03.1962, p. 3) fez o seguinte comentário acerca da suntuosidade do desfile dessas quatro principais agremiações no referido ano:

Esta revista lhe oferece nas páginas que seguem a oportunidade de recuperar as emoções perdidas, seguindo passo a passo o desfile que consagrou Portela, Império Serrano, Salgueiro e Mangueira. Aí encontrará as cabrochas nos seus requebros e os passistas no instante mais precioso dos seus malabarismos. Verá as verdadeiras lições de história do Brasil que os enredos contaram sobre o asfalto, com o movimento e o luxo que transformaram as Escolas de Samba num “show” de milhões de cruzeiros, mais caro do que o mais luxuoso musical da *Broadway*.

Cabe mencionar, no período, a forte e crescente influência da televisão sobre seu telespectador (do qual faz parte o pessoal ligado ao carnaval), em especial a TV-Tupi (canal 6), líder de audiência no período, que se apropriou de guarda-roupa e acessórios diversos

---

<sup>124</sup> É chamado enredo a “história” que uma escola de samba irá contar em seu desfile. “Até a década de 50, os ‘enredos’ eram apenas esboçados e se expressavam somente através dos elementos plásticos das escolas. A partir de 1952, o enredo passa a ter uma definição e uma expressão mais claras através das fantasias, alegorias e do samba de enredo” (FERREIRA, 1999, p. 82).

utilizados por Walter Pinto ao longo de sua trajetória de aproximadamente duas décadas no gênero musicado. A Revista do Rádio (07.09.1963, p. 47) afirma:

O telespectador passou a encontrar no Canal 6 um mundo esfuziante de plumas, biquínis bordados de pedras preciosas, vestuário caríssimo, próprio dos grandes espetáculos de revistas, à moda Walter Pinto. Coisa de dar gosto, revivendo a exuberância do Teatro Recreio em seus melhores dias. O Canal 6 teria aberto os cofres, comprando aquele mundo de fantasias coloridas. [...] A explicação surge agora: Walter Pinto, que guarda toda aquela imensidão de fantasias de seus artistas, nas muitas revistas feéricas que já montou, resolveu alugar tudo aquilo à TV-Tupi. A troca de muitos e muitos milhares de cruzeiros, já se vê. Dizem que, como de hábito, descobriu uma autêntica “mina” e está um pouco mais rico do que já era – com muita justiça!

Boa parte das fantasias extravagantes e bem elaboradas de seus espetáculos se espelhava nos trajes femininos dos cabarés parisienses (figura 103), conforme vimos no subcapítulo 1.3 desta pesquisa. Sobre este aspecto, Pamplona, em entrevista à Fillipina Chinelli e Maria Laura Cavalcanti em 1989 (Apud FARIAS, 2006, p. 274), explica que Walter Pinto pegava o modelo dos seus shows na França, e os sambistas das escolas de samba o copiavam da revista (figura 104). Candeia e Isnard (1978, p. 70) continuam: algumas escolas de samba estavam preocupadas “no sentido de transformar o desfile das Agremiações num espetáculo visual do tipo *Show Business* ou à moda *Folies Bergère* que na realidade não tem nada a ver com os reais objetivos do Carnaval”.

Figura 103 – A francesa Anik Malvil atuando como passista no desfile da Mangueira, trajada nos moldes dos shows parisienses.



Fonte – O Cruzeiro (12.03.1966, p. 122).

Figura 104 – Uma das atrações do desfile das escolas de samba na década de 60 em agremiação não identificada.



Fonte – Site Pure Viagem.<sup>125</sup>

Esses elementos “estranhos” às agremiações cariocas estavam desvirtuando o verdadeiro sentido e essência do samba, centrando-se, cada vez mais, em fantasias sofisticadas, bem como em desfiles semelhantes a um show (O Cruzeiro, 05.03.1966, p. 72). De acordo com a matéria publicada no periódico, a presença de vedetes do teatro musicado nos desfiles contribuía para que as escolas perdessem sua naturalidade.

existe gente que diz não pertencer ao samba autêntico, ao samba do morro. Gente que nem do asfalto veio, mas dos palcos e dos “shows” sofisticados, vedetes autênticas que só pisam no morro nas vésperas do carnaval, e que desfilam e são faladas tanto ou mais que o primeiro grupo aqui citado [Isabel Valença, Gigi da Mangueira, Odília da Portela e Paula do Salgueiro]. Falaram muito, criticaram mesmo. A intromissão de elementos “de fora” nas escolas de samba. Esta gente que só aparece no carnaval estaria tirando a autenticidade das escolas? Verdade ou não? Formaram-se dois lados, pois no ano passado quase sai briga, briga feia. Os do contra diziam entre outras coisas que era simplesmente ridículo, desleal, esta intromissão de gente de fora. Fizeram ameaças, brigaram pelos jornais e revistas e, no final, nada de positivo ficou resolvido. Mas afinal contra quem eles lutavam? De princípio, contra os elementos não brasileiros como Annik Malvil e Lennie Dale, anunciados como integrantes dos desfiles das escolas. Em seguida, contra toda e qualquer intromissão de gente que durante os 365 dias do ano está inteiramente desligada das escolas e que só aparece ou é chamada nas vésperas do carnaval. E deste grupo nem mesmo as Irmãs Marinho escaparam às críticas. Mas acabou todo mundo desfilando, ou quase todo mundo, e este ano novas adesões estão surgindo, inclusive algumas vedetes, como Paulete Silva<sup>126</sup> (O Cruzeiro, 05.03.1966, p. 71).

Essas considerações críticas de Pamplona, Candeia e Isnard e da matéria publicada na revista O Cruzeiro têm correspondência com o relato de Nilton de Sá em sua entrevista

<sup>125</sup> Imagem disponível em [http://www.pureviagem.com.br/noticia/carnaval-de-antigamente-veja-fotos-de-carnavais-das-decadas-passadas\\_a13776/1](http://www.pureviagem.com.br/noticia/carnaval-de-antigamente-veja-fotos-de-carnavais-das-decadas-passadas_a13776/1). Acesso em: 28 ago. 2017.

<sup>126</sup> A vedete Paulete Silva, desde sua aparição nos palcos teatrais cariocas, tornou-se notada pela crítica como verdadeira sensação, por sua desenvoltura em cena, conquistando uma popularidade que veio a se firmar na companhia de Walter Pinto. (O Mundo Ilustrado: Suplemento Teatral, ago. 1955, p. 31). Cabe ressaltar sua participação nos desfiles da Portela nos anos 60.

concedida à jornalista Ana Arruda, do jornal Correio da Manhã, às vésperas do carnaval de 1963: “já chega a péssima influência do teatro de revista, notadamente nos últimos anos, em seus figurinos e coreografias. A Portela é a que mais se ressentiu com essa imitação, visível pelo mau gosto das plumas e das baianas de umbigo de fora” (Apud CABRAL, 1996, p. 186).

A crítica à influência visual das peças de Walter Pinto e dos musicais estrangeiros sobre os desfiles das escolas de samba cariocas destoa do que entendemos como cultura popular. Esta é, a nosso ver, um produto dinâmico e plural, construído através da mescla de influências diversas a partir da incorporação de elementos de diferentes procedências. A cultura popular, como consideramos ser o caso das escolas de samba, não pode ser vista somente como uma questão de negritude, singeleza e pureza, mas também como um processo em constante transformação, adaptado e reformulado esteticamente aos novos tempos, ou seja, fantasias, alegorias e enredos mais elaborados integram as escolas de samba à modernidade. Assim, o uso de elementos “externos” às agremiações não deve ser considerado como perda de sua autenticidade, mas como uma característica inerente a elas, dentro da cultura popular.

Em seu livro “Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile” (2008), Cavalcanti discute a tensão entre carnaval “visual” e “samba no pé” (ou “samba”), criada, segundo a autora, pela ideia de luxo – traduzida pelo caráter espetacular e pela dimensão suntuosa do desfile (obtidos em elementos como fantasia, adereços e alegorias) em oposição àquela de tradição, que valoriza o traço festivo do desfile, a música, o canto e a dança. Com a palavra, Cavalcanti: “fantasias e alegorias definem-se por uma dualidade: são para serem, de um lado, vividas, usadas, sentidas, mostradas, e, de outro, olhadas e apreciadas. Ver, assim como cantar e dançar, é parte do carnaval. É também uma forma nobre de experiência sensorial” (CAVALCANTI, 2008, p. 68). A autora prossegue:

A tensão entre o “visual” e o “samba” é vital. Possibilitou a expansão e as transformações das escolas ao longo do século, e creio mesmo que, enquanto ela perdurar, perdurarão as escolas e a graça de sua competição em desfile. Ao longo dos carnavais, essa tensão alinha as escolas, mais ou menos próximas de cada um desses polos; interfere na competição carnavalesca pela preferência ideológica dos cidadãos; e serve muitas vezes de suporte para oposições de outra natureza (CAVALCANTI, 2008, p. 69).

Neste sentido, a transformação das escolas de samba num superespetáculo de caráter hollywoodiano ou num show à moda Walter Pinto criava certas “controvérsias” em relação ao modelo regrado das agremiações, porém, essas controvérsias, traziam novos conteúdos, e, por extensão, novo sentido para as escolas.

A presença do imaginário teatral de Walter Pinto no corpo das escolas de samba do Rio de Janeiro continuou a ser marcante e notada na década de 70. Em 1972, a revista *O Cruzeiro* (12.01.1972) deu especial atenção ao Império Serrano, cujo enredo e figurinos, criados pelo carnavalesco e homem do teatro Fernando Pinto, baseavam-se em Carmen Miranda e eram desenvolvidos no desfile dentro do estilo revisteiro.

Seu enredo Alô! Alô! Taí Carmen Miranda pretende contar a história da “pequena notável”. O enredo será dividido em oito quadros, cada um com um destaque personificando Carmen. [...] Os passistas levarão apenas alegorias de mão, que permitem maior liberdade de movimentos. Os carros pesados serão substituídos por painéis em todos os quadros. O horário da passagem da Escola, já com luz natural, fez com que todos os figurinos utilizassem mais o branco e o prata, já que o verde só teria sob luzes artificiais. Bastante tropicalista, o desfile do Império será levado como um filme-documentário e com empostação de teatro de revista (*O Cruzeiro*, 12.01.1972, p. 27).

Comentando o desfile, Farias (2006, p. 296) complementa:

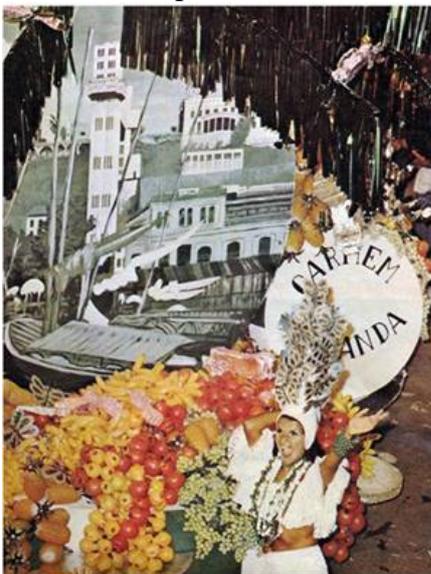
O Império Serrano surge na Avenida Presidente Vargas exagerando os tons verde e amarelo, apresentando *Alô, Taí Carmem Miranda*, idealizado por Fernando Pinto. O acento das cores nacionais objetivava recriar a atmosfera patriótica da era Vargas, mas de um prisma específico: a tropical cena carnavalesca dos musicais do teatro rebolado.<sup>127</sup>

Um dos nomes mais aguardados nesta apresentação do Império Serrano, à frente de uma alegoria cujo aspecto lembrava um cenário teatral, Leila Diniz incorporou Carmen Miranda com luxuosa fantasia de baiana de barriga de fora (figura 105), aproximando-se do vestuário da “pequena notável” em Hollywood e daquele da cena revisteira de Walter Pinto (figura 106). Transcrevemos o comentário do Caderno B do *Jornal do Brasil* (17.02.1972, p. 4) acerca do desfile:

O melhor desfile do ano: o do Império Serrano. Um enredo muito bem desenvolvido, no melhor estilo apoteose, uma reprodução de filme da Atlântida ou de revista teatral, cafona quando quis ser, luxuoso e de bom gosto onde precisava. Saiu ouvindo o coro de já ganhou.

<sup>127</sup> Expressão criada pelo cronista Sérgio Porto, sob o pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta, na década de 50, para designar o teatro de revista de sua época, caracterizado por espetáculos voltados para o show luxuoso – nos moldes dos cabarés franceses –, com ênfase na música, na dança, nas montagens deslumbrantes, nos corpos esculturais e requebrados das lindas vedetes e *girls* vestidas em trajes sumários (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2006).

Figura 105 – A atriz Leila Diniz (toda de renda branca) encarnando Carmen Miranda no desfile do Império Serrano, em 1972.



Fonte – Facebook.<sup>128</sup>

Figura 106 – A vedete Renata Fronzi personifica uma baiana (toda de renda branca) na revista “Carnaval da vitória”, em 1946.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

O Império Serrano incorporou também o modelo dos figurinos revisteiros ao seu desfile em 1975 (figuras 107 e 108), cujo enredo, assinado outra vez por Fernando Pinto, homenageava, a produtora de revistas e vedete Zaquia Jorge (figura 109).<sup>129</sup>

<sup>128</sup> Imagem disponível em <https://www.facebook.com/tantoscarnavais/photos/>. Acesso em: 23 jul. 2017.

<sup>129</sup> Cabe dizer que os espetáculos de revista da produtora teatral e vedete Zaquia Jorge espelhavam-se no modelo visual faustoso apresentado pela Companhia Walter Pinto. Zaquia Jorge, na produção do seu teatro de revista em Madureira, “exagerava em figurinos luxuosos e caríssimos. Inspirada em Walter Pinto, coloca, também, uma parafernália cênica em seus espetáculos. Autoproclamava-se o *Walter Pinto de saias*” (VENEZIANO, 2010, p. 141).

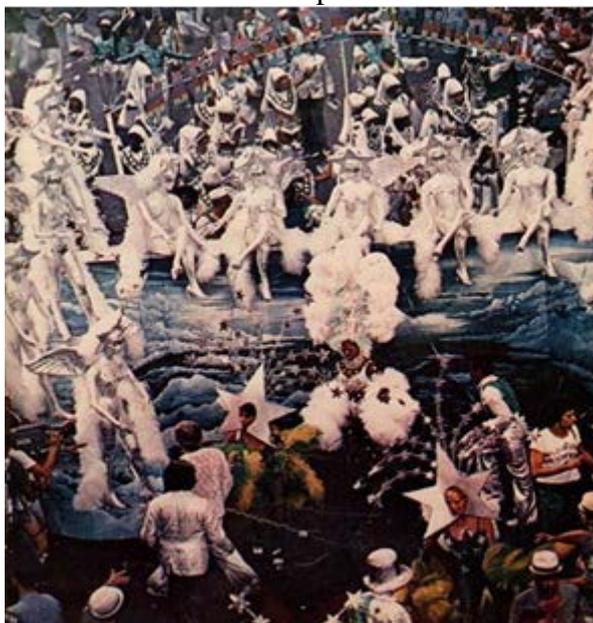
O enredo Zaquia Jorge, vedete do Subúrbio, estrela de Madureira, foi um dos mais cariocas do último carnaval do Estado da Guanabara. O brilho dos palcos do teatro de revista pontificou na homenagem à, até então, esquecida atriz. O tema foi sabiamente desenvolvido pelo teatrólogo Fernando Pinto, autor também dos figurinos (O Cruzeiro, 19.02.1975, p. 16).

Figura 107 – Ala<sup>130</sup> inspirada na vestimenta das vedetes do teatro de revista no desfile do Império Serrano.



Fonte – O Cruzeiro (19.02.1975, p. 16).

Figura 108 – Uma segunda ala encarnando vedetes do gênero musicado no desfile do Império Serrano.



Fonte – O Cruzeiro (19.02.1975, p. 17).

<sup>130</sup> Para Ferreira (1995, p. 27), “ala é um grupo de pessoas que se reúne para desfilar numa escola [de samba]. Durante o desfile é fácil reconhecer as alas, visto que seus componentes usam, quase sempre, uma mesma fantasia. [...] cada ala narra um pequeno pedaço do enredo, isto é, da ‘história’ que a escola está contando”.

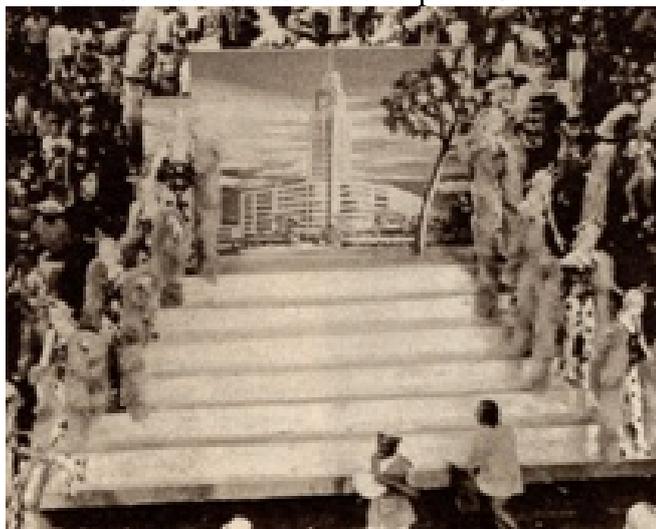
Figura 109 – A vedete Zaquia Jorge.



Fonte – Site Recanto das Letras.<sup>131</sup>

Outro periódico a explicar o desfile da escola foi o *Jornal do Brasil* (12.02.1975, p. 5): “Logo após o abre-alas, vinha um quadro mostrando a Central e trazendo várias vedetes, em bonecos, em suas escadarias” (figura 110).

Figura 110 – Mais um grupo espelhado na *prima-dona* (em esculturas) dos espetáculos revisteiros no desfile do Império Serrano.

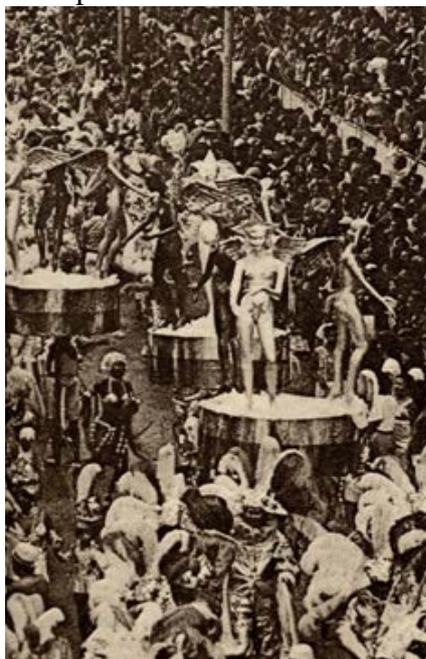


Fonte – *O Cruzeiro* (19.02.1975, p. 16).

Neste desfile do Império Serrano, não podemos deixar de mencionar ainda sua última alegoria, que nos faz recordar um palco da Praça Tiradentes, ressaltado pelo nu artístico reproduzido por várias esculturas (figura 111), outra faceta do teatro musicado. Para Candeia e Isnard (1978, p. 70), os espetáculos das escolas de samba “carregando carros vultosos puxados por tratores ou jipes levando mulheres seminuas representam shows importados ou teatro de revista”.

<sup>131</sup> Imagem disponível em <https://www.recantodasletras.com.br/biografias/4749801>. Acesso em: 25 fev. 2018.

Figura 111 – Estrutura alegórica que se aproxima a dos palcos do gênero revista, utilizada no desfile do Império Serrano em meados dos anos 70.



Fonte – O Cruzeiro (19.02.1975, p. 20).

No mesmo ano (1975), cabe citar a apresentação do Salgueiro, sob o comando do carnavalesco Joãozinho Trinta, trazendo carros alegóricos enormes e fantasias opulentas (figura 112), o que a aproximou da espetacularização cênica vista com frequência nas *féeries* de Walter Pinto (figuras 113 e 114).

Empolgante o espetáculo apresentado pelos Acadêmicos do Salgueiro com O Segredo das Minas do Rei Salomão. O enredo foi muito questionado, mas a escola de Osmar e Isabel Valença soube interpretar o rico tema, levando para a Presidente Antônio Carlos muito luxo e bom gosto. As alegorias faraônicas, o extraordinário plantel de mulatas e os ricos destaques fizeram o surpreendente desfile do Salgueiro. O público estranhou a exagerada preciosidade da escola, mas, ao final da sua apresentação, aplaudiu com o coro de “já ganhou” (O Cruzeiro, 19.02.1975, p. 11).

Figura 112 – A estupenda alegoria do Salgueiro.



Fonte – O Cruzeiro (19.02.1975, p. 10).

Figura 113 – O monumental aparato cênico e a exibição feminina em um dos quadros da revista “Eu quero *sassaricá*”, em 1951.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

Figura 114 – As cascatas luminosas, a abundância de plumas e a *performance* do elenco feminino contribuem para a *mise-en-scène* imponente da revista “Tem bububu no bobobó”,<sup>132</sup> em 1959, tendo ao centro a vedete Virgínia Lane.



Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

A década de 70 era o início de um período chamado por Cabral (1996, p. 207) de “tempos de Joãozinho Trinta<sup>133</sup> (e das vedetes, dos bicheiros etc.)”. A forma de exibição dos destaques de escolas de samba passou a se apoiar, de modo crescente, na expressão visual

<sup>132</sup> Nesta revista, havia também um quadro de fantasia com uma queda d’água de 100.000 litros. O quadro, de grande efeito, apresentava um jorro d’água de seis metros de largura, como escreve a Revista do Rádio (23.05.1959, p. 24). Em outro momento, no quadro intitulado “sete mil volts”, empregavam-se dez mil lâmpadas em cena (O Jornal, Segunda Seção, 13.05.1959, p. 3).

<sup>133</sup> No decorrer de sua trajetória no carnaval carioca, Joãozinho Trinta contou com a colaboração de vários profissionais, sobretudo na composição de figurinos para os seus desfiles. Nomes como Viriato Ferreira e Aelson Trindade (este último já citado no subcapítulo 1.6.7 e neste capítulo 3 como um dos principais figurinistas da Companhia Walter Pinto) estiveram juntos ao carnavalesco na criação de suas fantasias (SOUSA, 2016).

impactante dos grandes espetáculos – nesta categoria podemos incluir as produções de Walter Pinto –, consolidando uma tendência já insinuada desde a década anterior (SOUSA, 2016).

Em sua dissertação de Mestrado (2016), o pesquisador e diretor do departamento cultural do Salgueiro, João Gustavo Melo de Sousa, compara a visualidade do desfile da Beija-Flor de 1977, do qual Joãozinho Trinta fez parte como carnavalesco, com um espetáculo do teatro musicado, tendo como uma das referências a matéria escrita por Norma Couri no Caderno B do Jornal do Brasil (23.02.1977). Nesta matéria, a jornalista aborda a crítica feita ao desfile da Beija-Flor no referido ano por conta da influência do gênero revista.

Criticando ficaram os que não cederam, desde o início à beleza visual dos figurinos, ao brilho das penas de pavão da Nigéria de Jésus Henrique, ao coro do samba na boca de todos. Para a grande maioria, a Beija-Flor tomou conta, mesmo exagerando no estilo teatro-de-revista e não se apoiando no lastro da tradição (Jornal do Brasil, Caderno B, 23.02.1977, p. 6).

O texto nos remete a uma das muitas inspirações estéticas de Joãozinho Trinta: a revista teatral. Sousa (2016, p. 79) nos diz: “assim como fizeram Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, [...] Joãozinho foi beber na fonte de referências de outros espetáculos para introduzir novas formas e soluções estéticas nas escolas de samba”. Uma delas se espelhava nas peças de Ziegfeld, cujo aparato luxuoso e agigantado encontrava correspondente brasileiro na Beija-Flor, bem como no teatro de Walter Pinto (SOUSA, 2016, p. 90-91).

Mesmo estando afastado das produções do Teatro Recreio desde os anos 60, o nome do produtor revisteiro, dentre outras figuras do teatro musicado, mantinha-se em evidência no meio carnavalesco no fim da década de 70, como por exemplo no desfile da São Clemente, no samba-enredo intitulado “Apoteose ao teatro de revista”. Eis um trecho da letra do samba:

Carnaval / És um palco iluminado / Onde o teatro de revista / Vem reviver suas glórias / Panorama belo / Entre bambas da comédia / Oscarito e Grande Otelo / Plumas, paetês, balangandãs / Num festival de vedetes / Aplaudidas pelos fãs / Rufam os tambores / Agita-se o pano vermelho / Favela dos meus amores / Malandrinhos lavadeiras / E as mulatas faceiras / É o teatro popular / Que a São Clemente se orgulha em mostrar / Walter Pinto, Carlos Machado e outros mais.

Vê-se que Walter Pinto não cessava de influenciar a formação dos desfiles das escolas de samba do Rio ao longo dos anos 80, observada, inicialmente, no desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1980 (figuras 115 e 116), no enredo “Tropicália Maravilha”, concebido pelo carnavalesco Fernando Pinto; e no desfile da Imperatriz Leopoldinense (figura 117), no ano seguinte, em homenagem ao compositor Lamartine Babo. Em relação a este último, o Jornal do Brasil (21.02.1981, p. 1) escreve:

O Lá Lá Lá do Lamartine Babo, da Imperatriz Leopoldinense, que tem ainda como subtítulo O teu cabelo não nega, terá uma comissão de frente formada por 12 mulatas, vestidas com maiô tipo vedete, nas cores verde, prata e ouro, e foram selecionadas na própria escola, segundo o seu diretor de carnaval, Antonio Carbonelli.

Figuras 115 e 116 – O traje das mulatas e os elementos agigantados da comissão de frente<sup>134</sup> da Mocidade Independente de Padre Miguel, no desfile de 1980, aproximavam-se, respectivamente, dos figurinos das divas do gênero musicado e dos cenários grandiosos das produções de Walter Pinto.



Fonte – Facebook.<sup>135</sup>

Figura 117 – Atuação de mulatas, vestidas com maiô tipo vedete, na comissão de frente da Imperatriz Leopoldinense no desfile de 1981.



Fonte – Facebook.<sup>136</sup>

Em texto sobre o carnaval publicado no Jornal do Brasil, Francisco Duarte observa que as agremiações continuavam a se espelhar na estética das produções do empresário. Na expressão do jornalista (Jornal do Brasil/Caderno B, 28.02.1981, p. 6):

<sup>134</sup> Segundo Ferreira (1999, p. 85), comissão de frente é um grupo formado por pelo menos onze pessoas que desfilam na frente de uma escola de samba, visando apresentá-la ao público. “Com o passar do tempo, a função da comissão de frente foi se ampliando e hoje ela, além de cumprimentar o público e apresentar a escola (coisas que não podem deixar de ser feitas), realiza uma pequena representação de balé teatral, resumindo o enredo que será apresentado a seguir” (Idem, 1995, p. 27).

<sup>135</sup> Imagens disponíveis em <https://www.facebook.com/tantoscarnavais/photos/>. Acesso em: 23 jul. 2017.

<sup>136</sup> Imagem disponível em <https://www.facebook.com/tantoscarnavais/photos/>. Acesso em: 23 jul. 2017.

O carnaval visual domina. Ampliam-se a cada ano, nesse terreno, os inventos. [...] impondo o visual como norma de um carnaval que era espontaneidade, ritmo e beleza plástica de corpos sambando. O visual antigo estava na harmonia do conjunto e na evolução na pista. Isso, hoje, vale pouco. O sambista perdeu para o carro alegórico. [...] As mutações, em 52 anos de samba desfilante, modificaram a estrutura das escolas, seus sambas e alegorias. Só resistem hoje o ritmo e a dança. Nos últimos sete anos, uma crescente megalografia exibidora se apossou de carnavalescos e fabricantes de emoções visuais, fazendo das escolas de samba os palcos de Carlos Machado e Walter Pinto.

O desfile das escolas de samba de 1981 foi um tema abordado também pelo *Jornal dos Sports* (26.02.1981, p. 2). Este fez o seguinte registro em relação à apresentação da Portela, que teve Virgínia Lane – a mais importante vedete de todos os tempos – como uma de suas atrações na ala dourada (figura 118):

Os destaques da Portela estão pisando em brasa. Virgínia Lane foi convidada pelo Carlinhos Maracanã, que também promete financiar a sua fantasia para sair na azul e branco. Virgínia depois de pedir permissão ao presidente da Casa dos Artistas pretende, se conseguir, é claro, representar a fantasia de “sol” [figura 119] que foi usada numa revista montada pelo Walter Pinto. A peça histórica está sendo reconstituída pelo figurinista Viriato.<sup>137</sup>

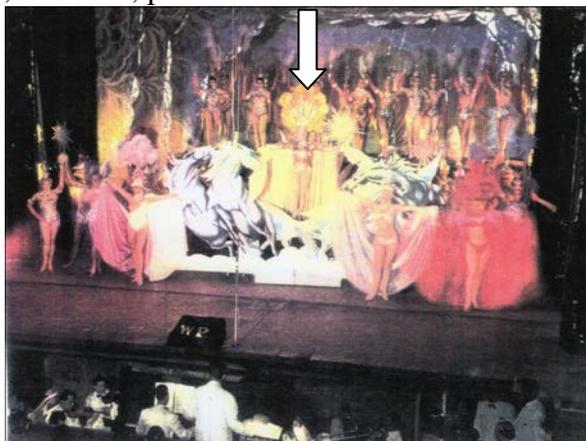
Figura 118 – A ex-vedete Virgínia Lane aparece como uma das figuras mais aguardadas do desfile da Portela em um dos seus carros alegóricos, em 1981.



Fonte – Imagem capturada da transmissão da TV Globo.

<sup>137</sup> Viriato Ferreira foi um figurinista e carnavalesco brasileiro que trabalhou para o teatro de revista brasileiro durante muitos anos. No gênero teatral, aprendeu a criar figurinos leves, cômodos e de grande efeito visual, características marcantes nos seus trabalhos como carnavalesco de grandes escolas de samba do Rio de Janeiro (Depoimento de Viriato Ferreira para Felipe Ferreira em 30.10.1991).

Figura 119 – A vestimenta (assinalada pela seta) trajada por Virgínia Lane na revista “Tem bububu no bobobó”, em 1959, pode ser a fantasia de “sol” mencionada pela artista.<sup>138</sup>



Fonte – Imagem extraída de periódico da época.

O Jornal dos Sports (28.02.1981, p. 9) conclui: Virgínia Lane, neste desfile da Portela, “trajou uma fantasia que custou mais de 1 milhão de cruzeiros”, informação esta arrematada pelo Jornal do Brasil (27.02.1981, p. 6):

seu enredo, exibindo as maravilhas do mar até desaguar na maravilha do carnaval, deu condições para a criação de carros lindíssimos. [...] Um outro destaque é a vedete Virgínia Lane, de estrela do mar, que virá com muitas plumas de avestruz, usadas também nas cabeças da maioria dos seus 3 mil integrantes.

O modelo emplumado esteve presente, mais adiante, em 1985, no carro abre-alas da Mangueira, trajado por 44 mulatas (figura 120), provocando um grande efeito em seu formato de cascata, o que nos faz lembrar o leque de plumas das peças do Teatro Recreio (figura 121).

Figura 120 – Carro abre-alas da Mangueira, carnaval de 1985. Ressaltamos, no desfile da escola, o tempo significativo de transmissão da TV Globo destinado a este carro.



Fonte – Imagem captada da transmissão da TV Globo.

<sup>138</sup> Esta fantasia chegou a gerar um desentendimento entre Virgínia Lane e Núcia Miranda, como descreve a Revista do Rádio (09.04.1960, s/p): “tudo porque, segundo Virgínia, a Núcia copiou a sua fantasia (premiada no Municipal) “Prosérpina” de uma que a mesma Virgínia vestiu na peça “Tem bububu no bobobó”.

Figura 121 – Um mar de plumas na cena do espetáculo “Eu quero é me badalar”, em 1954.



Fonte – Revista Vida Doméstica (jan. 1955, p. 48).

No mesmo ano, a Portela mereceu destaque, mais uma vez, no Caderno de Carnaval do Jornal do Brasil. Seu desfile, coordenado pelo jovem carnavalesco Alexandre Louzada, um dos expoentes da estética do gênero revista nas escolas do Rio, retratou três momentos da noite carioca no enredo “Recordar é viver”, um deles: a revista teatral de Walter Pinto, incluindo, nesta parte, uma vedete negra (figura 122). O carnavalesco Viriato Ferreira foi enaltecido neste desfile por sua participação efetiva no teatro musicado antes de se envolver com escolas de samba. O Jornal do Brasil (12.01.1985, p. 3) destacava que a Portela preparava

um carnaval luxuoso, com muito espelho, que mostra três momentos da noite do Rio: o cassino, o teatro de revista e a noite de gala da Portela em 1980. [...] Há lustres imensos que imitam cristal de Boêmia, roletas giratórias com jogos de dados, vedetes. [...] A escola pretende homenagear as grandes figuras do teatro de revista, como Carlos Machado, Walter Pinto [figura 123]. [...] O carro desse trecho do enredo terá escadarias de teatro [figura 124], com boys e girls, coristas brancas e uma vedete negra. Os figurinos das alas foram inspirados nas roupas da época. A ala das baianas sairá na parte do teatro de revista.

Figura 122 – *Performance* de uma vedete negra, com sua luxuosa fantasia.



Fonte – Imagem capturada do desfile da Portela exibido pela TV Manchete em 1985.

Figura 123 – Walter Pinto, Chianca de Garcia e Carlos Machado foram homenageados no desfile da Portela em 1985.



Fonte – Imagem captada da transmissão da TV Globo.

Figura 124 – A Portela apresentou o modelo das grandes escadarias das *féeries* de Walter Pinto, no qual destaques emplumados representavam vedetes e *girls*.



Fonte – Imagem capturada do desfile da Portela exibido pela TV Globo em 1985.

A título de comparação, apresentamos uma imagem da revista “É de xurupito” (1957), em que parte do elenco feminino atua nas escadarias típicas de suas realizações (figura 125).

Figura 125 – O grandioso aparato cênico da revista “É de xurupito” (1957), no qual se percebe a nítida influência do teatro musicado parisiense na obra de Walter Pinto.



Fonte – Imagem extraída do vídeo<sup>139</sup> do filme com propaganda da revista “É de xurupito”, em 1957.

<sup>139</sup> Disponível em <https://vimeo.com/15955429>. Acesso em: 22 jul. 2017.

As escadas eram um componente fundamental na revista teatral, ampliando-se em quantidade de degraus até atingir um total de vinte ou mais na fase Walter Pinto, como espaço, por excelência, onde vedetes e *girls* realçavam a beleza feminina (COLLAÇO, 2012).

As escadarias fizeram nova aparição no carnaval no desfile da Beija-Flor, em 1987, no enredo sobre a história do teatro, intitulado “Mágicas luzes da ribalta”, do carnavalesco Joãozinho Trinta. Havia um carro da escola (figura 126) inspirado no gênero musicado (figura 127), o que não passou despercebido pelo Jornal do Brasil (04.03.1987, p. 4) à época:

Havia muitas mulheres nuas, outra marca do carnavalesco. Como as do carro do teatro de revista. Cercadas de espelhos e escadarias, elas também haviam sido ensaiadas por Joãozinho. Levantavam a perna com malícia, abriam os braços e gritavam para satisfação geral: “oba”.

Figura 126 – Um dos carros alegóricos do desfile da Beija-flor de Nilópolis, em 1987.



Fonte – Imagem capturada da transmissão da TV Manchete, em 1987.

Figura 127 – Prólogo da revista “O diabo que a carregue... lá pra casa”,<sup>140</sup> em 1961.



Fonte – Acervo Walter Pinto – Cedoc/Funarte.

<sup>140</sup> Este espetáculo, escrito por Walter Pinto e Roberto Ruiz, era uma síntese da obra do primeiro ao longo de duas décadas de atividades. Contava com um corpo de baile formado por 40 *girls* e 12 *boys*, além de notáveis concepções cenográficas, cascatas, chafarizes, cortinas de fogo e fumaça e palco dotado de elevadores (O Jornal, 27.07.1961, p. 5). Seus ingressos eram vendidos também na portaria dos hotéis Ambassador, Novo Mundo, Olinda, Califórnia, Miramar, Luxor e Regente.

Cerca de um ano após este desfile da Beija-Flor lê-se na Tribuna da Imprensa (20.07.1988, p. 2) a seguinte matéria de Rodrigo Farias: “o luxo e o esplendor que fizeram a glória das revistas de Walter Pinto e Chianca de Garcia transferiu-se, em doses bem maiores de plumas e paetês, para o desfile das escolas de samba”, o que pode ser notado em trechos do desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel no mesmo ano. O jornal O Globo (Caderno de Carnaval, 16.02.1988, p. 6) assim o descreveu: “outro carro, em pleno sambódromo, com fontes, repuxos e cascatas com água de verdade (figura 128), impulsionada por barulhenta bomba. Parecia até uma homenagem ao Walter Pinto, o rei das cataratas no velho teatro de revista”.

Figura 128 – Um dos carros exibidos pela Mocidade Independente de Padre Miguel no desfile de 1988 lembrava as cascatas d’água empregadas pelo produtor revisteiro em suas peças musicadas.



Fonte – Imagem capturada da transmissão da TV Globo.

Outra faceta dessa influência exercida pelos espetáculos musicados se deu na crescente exposição do nu artístico de passistas, rainhas de bateria e musas das escolas de samba, semelhante àquele de vedetes e *girls* do gênero revista. Neste mesmo período, o Caderno B especial do Jornal do Brasil, em texto redigido por Cláudio Bojunga e Wilson Coutinho, tratou da nudez de renomadas modelos nas agremiações cariocas (figuras 129 a 131) como algo inerente à estética das produções de Walter Pinto (figura 132), nudez esta herdada pelo empresário dos cabarés parisienses. Sobre o tema, o periódico (21.02.1988, p. 4) descreve:

O que há, na verdade, é uma grande diferença entre o nu integrado ao desfile das escolas de samba, mesmo que apareçam com as madrinhas de alas ou de destaques do que ocorre nos bailes e pinta nas telas da Bandeirantes ou da Manchete. Os corpos desnudos de Monique [Evans], Luma [de Oliveira] e Cláudia [Raia] fazem parte de uma estética mais próxima do teatro de revista de Walter Pinto ou dos shows de Carlos Machado do que propriamente a das escolas de samba, mas eles se

harmonizam com o espetáculo sem ferir a moral, nem mostrar uma degradação violenta do corpo.

Figuras 129 a 131 – A riqueza das fantasias realça o nu de Luma de Oliveira, Monique Evans e Vanessa de Oliveira no desfile das escolas de samba, em 1987 e 1988.



Fonte – Luma de Oliveira (Tribuna da Imprensa/Tribuna Bis, 07-08.03.1987, p. 6) e Monique Evans e Vanessa de Oliveira (Tribuna da Imprensa, 17.02.1988, p. 1).

Figura 132 – Fantasias de custos elevados e o nu artístico de elenco feminino na apresentação da revista “Eu quero *sassaricã*”, em 1951.



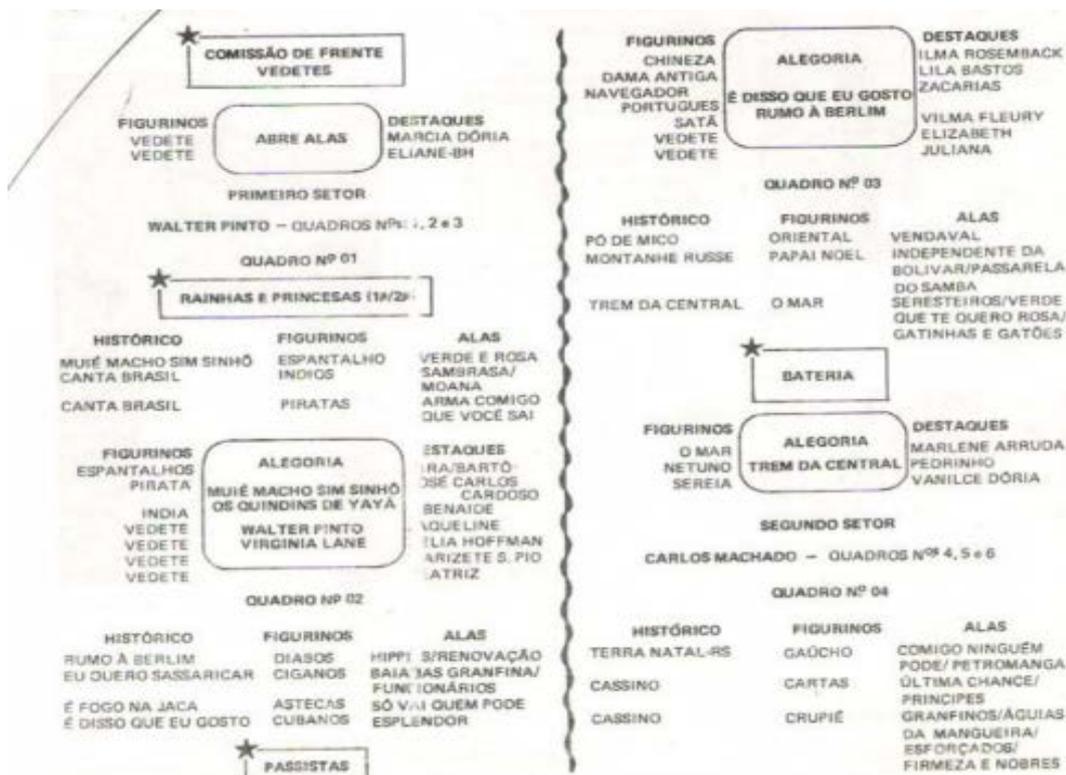
Fonte – Acervo Walter Pinto – FUNARTE/Centro de Documentação.

A presença feminina, a propósito, seria exaltada na homenagem prestada a Walter Pinto pela Mangueira, em 1989, no enredo “Trinca de Reis”, citada no início deste capítulo. A Revista de Carnaval da Estação Primeira<sup>141</sup> (1989, p. 4), além de apresentar o roteiro do desfile da escola neste ano (figura 133), afirmava à época:

<sup>141</sup> Disponível em <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/mangueira-1989>. Acesso em: 20 ago. 2017.

A Mangueira colocará na Avenida dos Desfiles a trinca de reis que promoveu a noite carioca. Nada melhor para caracterizar a noite do que as vedetes do teatro de revista, boates e dos shows atuais. Exigentes, estes três reis, sempre com respeito à mulher e seriedade, deram destaque à beleza e plasticidade da mulher brasileira. Como Walter Pinto e Carlos Machado, os espetáculos de Chico Recarey são sempre marcados pelo que há de mais belo em termos de face e escultura feminina. É homenagem da Mangueira a tantas vedetes, conhecidas ou esquecidas, com sucesso ou anônimas, que abrilhantaram os shows desta trinca de reis.

Figura 133 – Roteiro da apresentação da Mangueira no fim dos anos 80.



Fonte – Revista da Estação Primeira de Mangueira (1989, p. 8).

Na parte do enredo alusivo a Walter Pinto, aparecia inicialmente uma comissão de frente representada por vedetes (figura 134), personagem esta presente, em seguida, no alto do carro abre-alas da escola em forma de esculturas (figura 135). Conforme o site Memória mangueirense, a Estação Primeira

mostrou uma grande apresentação com muito luxo e bom gosto. [...] o desfile foi aberto por belas moças representando vedetes com grandes plumeiros de cor rosa. [...] O símbolo da escola era mostrado junto a esculturas de vedetes e três coroas. [...] “Muié macho sim sinhô”, “Canta Brasil”, “Rumo a Berlim”, “Eu quero é *sassaricã*” e “Trem da Central” foram algumas das peças de sucesso lembradas pela escola [...] Outro carro que mereceu destaque nesta parte do enredo foi um todo em branco trazendo esculturas de seres marinhos o rodeando.<sup>142</sup>

<sup>142</sup> Disponível em [www.memoriamangueirense.com/principal/historia/desfiles/1989.html](http://www.memoriamangueirense.com/principal/historia/desfiles/1989.html). Acesso em: 23 jul. 2017.

Figura 134 – A comissão de frente da Estação Primeira, em 1989.



Fonte – Imagem captada do desfile transmitido pela TV Globo em 1989.

Figura 135 – O carro abre-alas da Mangueira, em 1989.



Fonte – Imagem capturada do desfile exibido pela TV Globo em 1989.

Neste primeiro setor do desfile, havia, inclusive, três passistas mulatas emplumadas (figura 136) na frente do carro alegórico no qual o próprio empresário era o destaque (juntamente com uma escultura de seu busto) ao lado da vedete Virgínia Lane, trajada à moda das revistas teatrais (figura 137).

Figura 136 – O samba no pé de passistas no desfile da Mangueira, em 1989.



Fonte – Imagem captada da transmissão da TV Globo em 1989.

Figura 137 – Carro alegórico que homenageava Walter Pinto (de branco), acompanhado, a seu lado, da vedete Virgínia Lane, em 1989.



Fonte – Imagem capturada do desfile exibido pela TV Globo em 1989.

Três anos depois, era a vez da artista Rogéria personificar a figura da vedete no desfile da Unidos da Tijuca, no enredo “Guanabaran, o seio do mar” (figura 138).

Figura 138 – A evolução de Rogéria na Avenida Marquês de Sapucaí, como uma estrela do Cassino da Urca, em 1992.



Fonte – O Globo.<sup>143</sup>

Passada mais de uma década, a indumentária inconfundível das vedetes teatrais continuava a influenciar as escolas de samba do Rio, como a Portela (figura 139), em 2003.

Figura 139 – Ala que representava as vedetes revisteiras no desfile da Portela, em 2003.



Fonte – Imagem captada da transmissão da TV Globo em 2003.

<sup>143</sup> Disponível em <https://www.facebook.com/tantoscarnavais/photo>. Acesso em: 20 ago. 2017.

Há seis anos, a figura de Walter Pinto foi lembrada pela segunda vez no desfile de carnaval da São Clemente. O grande aparato visual de suas peças foi sugerido na sinopse do enredo da escola, intitulado “Uma aventura musical na Sapucaí”, que cita: “em 1945 Walter Pinto mandava: ‘Canta Brasil’. E não é que o país resolveu investir? A maquinaria espetaculosa em efeitos de cena se tornou tão importante quanto as Estrelas”.<sup>144</sup>

A São Clemente apresentou neste carnaval um refrão bem irreverente em seu samba-enredo, com referência a dois espetáculos de sucesso montados pela Companhia Walter Pinto: “Tem bububu no bobobó” (1959) e “Eu quero *sassaricá*” (1952). Eis a letra deste refrão: “Tem bububu no bobobó / Sem *sassarico* é o ó? / Bumbum de fora, pernas pro ar / Bravo a São Clemente vai passar”.

Sob o comando do carnavalesco Fábio Ricardo, um de seus principais carros alegóricos, “*Sassaricando* na Praça Tiradentes”, simbolizava o reduto da revista teatral brasileira, palco das grandes “deusas” do gênero: as vedetes (figura 140).

Figura 140 – Carro alegórico inspirado no teatro musicado no desfile da São Clemente, em 2012.



Fonte – Imagem capturada do desfile exibido pela TV Globo em 2012.

Mais recentemente, mencionamos a influência de Walter Pinto em dois momentos: 1) na sinopse do enredo de uma escola da série B, a Arame de Ricardo, em 2016: “No *sassarico* das vedetes, do brotinho e da madame: *sassaricando* no meu Rio, levo a vida no arame!” (figura 141), desenvolvido pelo carnavalesco Ney Fernandes Jr.; e 2) no desfile do Acadêmicos da Rocinha, em 2017, com enredo de João Vitor Araújo, intitulado “No *sassarico* do Marquês, tem mais um freguês”, em homenagem ao carnavalesco Viriato Ferreira, um dos responsáveis por trazer para o carnaval o fascínio visual do gênero revista, como já comentamos neste capítulo. Um exemplo disso: o vestuário exibido pela comissão de frente da escola (figura 142) no referido ano.

<sup>144</sup> Acesso em [www.liesa.globo.com/2017/por/18-outroscarnavais/carnaval12/enredos/sãoclemente.html](http://www.liesa.globo.com/2017/por/18-outroscarnavais/carnaval12/enredos/sãoclemente.html). Acesso em: 18 jul. 2017.

Figura 141 – O realce da personagem vedete no cartaz de divulgação do enredo da Arame de Ricardo no carnaval de 2016.



Fonte – Site Apoteose.com.<sup>145</sup>

Figura 142 – Aspecto da comissão de frente do Acadêmicos da Rocinha no seu desfile em 2017.



Fonte – Imagem capturada da transmissão da TV Globo.<sup>146</sup>

Evidencia-se, através desses exemplos, que as escolas de samba do Rio de Janeiro, a partir dos anos 50, passaram a incorporar gradualmente em seus desfiles o caráter cênico suntuoso e monumental das peças de Walter Pinto, bem como os figurinos e adornos peculiares de suas vedetes, espelhando-se em uma nova concepção visual que valorizava o discurso de fantasias, adereços e alegorias, cujo papel expressivo cresceu em sua decorrência.

Enfatizamos, assim, que o produtor teve um papel fundamental na estruturação das agremiações cariocas, inspirando-as por meio da espetacularização de suas revistas, fruto da mediação cultural (CAVALCANTI, 2008) exercida por ele entre meios artísticos diversos.

<sup>145</sup> Imagem disponível em <http://www.apoteose.com/carnaval-2016/aramede-ricardo/>. Acesso em: 20 ago. 2017.

<sup>146</sup> Disponível em [www.carnavalesco.com.br/noticias/rocinha-galeria-de-fotos-do-desfile-no-carnaval-de-2017](http://www.carnavalesco.com.br/noticias/rocinha-galeria-de-fotos-do-desfile-no-carnaval-de-2017). Acesso em: 20 ago. 2017.

Se, por um lado, as escolas de samba procuravam, desde o período focalizado, um novo padrão de visualidade diante da disputa anual cada vez mais acirrada entre elas pelo título do campeonato; pelo outro, havia críticas apontando para o afastamento das mesmas de sua “raiz popular”, ao transformarem seus desfiles num superespetáculo. Como comenta Ferreira (2012, p. 176-177):

as escolas incorporam paulatinamente novos significados a seus elementos “tradicionais”, reformulando seus sambas, enredos, fantasias, alegorias e até sua forma de desfile. À ideia de tradição incorporava-se o conceito de resistência. Isso sem perder a “pureza” original, nem abrir mão das novidades tão essenciais às disputas acirradas pela vitória no campeonato carnavalesco. A modernização dos meios de comunicação marcada pela difusão do rádio, pelas revistas semanais ilustradas, pelos jornais da tela nos cinemas e, pouco depois, pela televisão ampliará o interesse do país pelas escolas de samba cariocas. Estas responderão com a modernização de seus desfiles representada por sambas de apelo nacional, enredos construídos e apresentados de maneira a poderem ser lidos com facilidade pelo público, utilização de novas formas e materiais em fantasias e alegorias cada vez mais compreensíveis e de fácil leitura. Se antes os desfiles das escolas atraíam espectadores ligados à expressão popular, a partir de agora um novo público se incorporava (ao vivo e pela televisão), interessado no espetáculo, na obra de arte total, na ópera do asfalto feita por gente que “desce do morro cantando essa sua esperança sem fim”. Embora tivessem se reformulado de forma radical, as escolas de samba haviam tido sucesso em negociar significados e formas de modo a manter sua tradicionalidade em novos modos de expressão.

Ou seja, as inovações e reformulações plásticas das escolas de samba do Rio são um sinal de seu ingresso na era da comunicação de massa. As influências variadas sofridas ao longo de suas trajetórias, inclusive a de Walter Pinto, foram assimiladas e transformadas em novas características legítimas, as quais anunciaram uma nova mentalidade que passou a tomar conta de seus dirigentes. Com isso, a nosso ver, elas não se deformaram, nem perderam sua autenticidade, pois o que é considerado genuíno hoje pode não ser mais em um futuro próximo. Ao contrário dessa visão crítica dos que as acusam de perderem a identidade com sua cultura original, jamais elas seriam o que são atualmente se não fosse o seu crescente espírito de renovação, que as fez, com o passar dos anos, apresentar novas criações originais.

Por fim, embora não tenha sido um objetivo deste capítulo (que se concentra na influência direta da revista teatral sobre as escolas de samba), convém destacar que os espetáculos de Walter Pinto teriam influenciado de um modo mais amplo ao trazer um olhar teatral parisiense e hollywoodiano para a cultura popular carioca. Ou seja, o empresário contribuiu para mudanças nos parâmetros visuais das agremiações, que passaram a incorporar, aos poucos, uma estética mais limpa, de leitura mais clara, buscando a beleza do conjunto, a uniformidade das roupas, a clareza das alegorias e a utilização de novos materiais.

## “APOTEOSE”: CONCLUSÃO

Pertencendo a uma família teatral, Walter Pinto trouxe no sangue o amor pelo teatro de revista brasileiro, e foi o principal responsável pelas profundas transformações ocorridas no gênero a partir dos anos 40, ao revolucionar, em muitos aspectos, a forma de produção das peças, devido à maior elasticidade dos processos técnicos e plásticos incorporados às mesmas.

Desse modo, um novo padrão de *mise-en-scène* impactante se impôs no palco do Teatro Recreio, redimensionando o *showbiz* nacional, e, por isso, o nome do produtor passou a ser relacionado simbolicamente a Ziegfeld, a um *metteur-en-show* no imaginário construído por vários autores da área teatral, bem como pela imprensa.

Com a mania de meter a mão em tudo, o multifacetado revisteiro era seu próprio *public relations* e aparecia sempre sorridente nas retumbantes campanhas de publicidade que fazia em torno do lançamento e da temporada de suas peças, estratégia de marketing do “selo” Walter Pinto.

A atmosfera de *glamour*, o aparato de proporções gigantescas, a cenarização e guarda-roupa do melhor quilate e a modernização da produção se tornaram marcas registradas das revistas do empresário, inclusive a do tipo carnavalesca.

Além de um *staff* técnico credenciado, atuava com ele um “cast” de artistas de primeira grandeza (em diferentes especialidades), cujas carreiras foram iniciadas ou impulsionadas no Teatro Recreio.

Ao longo de sua gestão de aproximadamente duas décadas à frente da Empresa de Teatro Pinto Ltda., houve uma crescente especialização profissional e a criação de uma concepção cênica peculiar no teatro de revista brasileiro, as quais repercutiram nas características estilísticas de seu espetáculo (visual, musical, coreográfica), levando a montagens luxuosas, modernas e grandiosas como um atrativo ao público de diferentes classes sociais (incluindo a elite), hipnotizado pelos seus efeitos de assombro e maravilhamento.

Tendo a expressão visual como seu carro-chefe, Walter Pinto produziu espetáculos de uma forma quase industrial, apoiado em uma forte base econômica. Dispunha de capital para isso. Aliás, era o único patrocinador de sua companhia, e não media economias para elevar o nível do teatro musicado brasileiro ao das grandes metrópoles do mundo, atingindo o montante de “milhões”.

Quanto à parte musical, vimos nas peças do empresário a valorização da orquestra (inserção de novos instrumentos, ampliação do número de músicos, elaboração sofisticada de

arranjos), bem como o papel da música atuando cenicamente em pelo menos três funções: na caracterização de um personagem; no estabelecimento de uma atmosfera e na geração de uma ação.

Paralelamente, a fim de melhorar o nível coreográfico de suas revistas, destacamos todo o rigor na preparação e execução dos números de *ballet*, cujo corpo de baile chegou a contar com a atuação de 52 *girls* em cena, muitas das quais recrutadas por ele próprio no exterior, em diferentes capitais do entretenimento, notadamente Paris e Buenos Aires. Essas grandes coreografias, dirigidas, muitas vezes, por profissionais estrangeiros contratados, tinham como uma das fontes de inspiração o musical estadunidense (do cinema hollywoodiano e do teatro da *Broadway*), como atestamos em anúncios de imprensa e, principalmente, na quantidade significativa de periódicos americanos sobre dança encontrada em seu acervo.

Portanto, ao contrário do rótulo de decadência conferido pelos críticos às suas *féeries*, acreditamos que o produtor deu uma sobrevida à revista brasileira, ou seja, se não fosse sua intervenção no cenário revisteiro à época, talvez esta modalidade do teatro ligeiro pudesse ter desaparecido em período bem anterior.

Destaca-se, à vista disso, a importância do conjunto de elementos reunidos em sua obra, como um espaço de considerável liberdade para o indivíduo criador e criativo que nele podia articular aspectos de origens diversas.

Tal como a figura do carnavalesco de escola de samba – “uma espécie de ‘diretor-geral’, ou de um ‘maestro’ de uma orquestra” (CAVALCANTI, 2008, p. 72) –, Walter Pinto trazia para suas folias “concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais” (CAVALCANTI, 2008, p. 72), e atuava como um agente mediador cultural, como um veículo de contraponto entre concepções populares e eruditas; tradicionais e modernas; nacionais e estrangeiras.

Produto de numerosas influências, suas montagens apresentavam uma estética constituída pelo diálogo entre diferentes formas de visualidade: do carnaval do Rio; dos shows do Cassino da Urca; dos cabarés parisienses; dos filmes americanos; da obra de Ziegfeld.

Ou seja, juntamente com o modelo de produção importado dos musicais realizados nos grandes centros internacionais, seus espetáculos mostravam traços essencialmente brasileiros: 1) ao valorizar a linguagem e alguns gêneros nacionais, como o samba; 2) ao espelhar cenicamente aspectos do nosso carnaval (em suas diferentes expressões); 3) ao contribuir para a tentativa de estabelecer alguns estereótipos como símbolos do país, tais como a baiana, a

cabrocha e o malandro e 4) ao tornar a figura do presidente Getúlio Vargas simpática para o público.

Na fase delimitada por este trabalho (anos 40), “Favela, malandro, cabrocha, samba e carnaval assumem lugar de destaque no imaginário nacional, fixando-se como verdadeiros ícones de brasilidade” (FERREIRA, 2012, p. 135-136). Entende-se, assim, que as revistas de carnaval de Walter Pinto tiveram participação no processo desenvolvido à época, no sentido de construção de uma determinada percepção de identidade nacional, condizente com o ideário do período, caracterizando-se pelo emprego de uma série de elementos carnavalescos, dos quais faziam parte: 1) a representação teatralizada de diferentes manifestações do carnaval do Rio de Janeiro, tais como o entrudo, o Zé Pereira, as grandes sociedades, os ranchos, os grupos de foliões, o curso e as escolas de samba; 2) a utilização de repertório musical típico da folia, composto, sobretudo, por marchinhas e sambas; 3) a participação recorrente de escolas de samba nos quadros de apoteose – como a Estação Primeira de Mangueira –, acompanhadas de seus sambistas, ritmistas, cabrochas e pastoras; 4) a caracterização cênica de personagens emblemáticos da grande festa nacional: o Rei Momo, o malandro, a mulata, a baiana, o Pierrot, o Arlequim e a Colombina; 5) a divulgação na imprensa escrita e a exposição cenográfica de elementos carnavalescos diversos: personagens, estandartes, serpentinas, máscaras, pandeiros, atabaques, cuícas, guizos, entre outros e 6) a apresentação de textos/quadros através dos quais percebemos o uso do humor, da sátira política, dos comentários e da crítica à atualidade, dentro de uma relação do gênero com a sociedade e com o imaginário carnavalesco carioca.

Assim sendo, Walter Pinto traduzia o espírito da folia das ruas entre cenários, indumentárias, músicas, objetos, personagens e manifestações dramatizados, e realizava, em todos os sentidos, sua fecunda simbiose com o gênero musicado, transformando-o, nas vésperas dos festejos de Momo, em um teatro de carnaval.

Considera-se, pois, as revistas teatrais carnavalescas de Walter Pinto não somente como um espaço no qual se “espelha” a sociedade, mas também como um espaço onde se processam e se criam significados dessa sociedade através de seus diferentes textos. Esses textos ou formas de expressão (visuais, musicais, coreográficas, literárias) presentes nesses espetáculos podem ser compreendidos como espaço de articulação de múltiplos olhares, contribuindo para a construção de ideias, imagens e representações acerca da folia.

Em adição, o teatro musicado de Walter Pinto articulava épocas remotas ao apresentar traços tradicionais do gênero: a sátira política, a revisão crítica social, o comentário de fatos do cotidiano. Ao mesmo tempo, utilizava elementos referentes ao contexto atual que o

diferenciavam, gerando um discurso de dramaturgia não visto, até então, no gênero. Por extensão, essa redimensão estética pela qual passaram suas revistas se traduz em latências de manifestações futuras, como, por exemplo, as escolas de samba cariocas (em processo de formação nos anos 40), que irão beber na fonte dos espetáculos teatrais do produtor desde os anos 50 até os dias atuais, agregando pelo menos cinco aspectos revisteiros em seus desfiles: 1) o caráter da ribalta colossal e majestosa do show de grande porte, pautado na espetacularização, na suntuosidade, na monumentalidade, nos *gran-finales* arrebatadores, na sofisticação dos quadros de fantasia, na imponência das escadarias, nos efeitos diversos de maquinaria; 2) a grandiosidade do aparato cenográfico, elemento inspirador do esmero das alegorias das agremiações; 3) o modelo típico dos figurinos e adereços das vedetes, muitos dos quais espelhados nos shows parisienses; 4) a sensualidade e a beleza dos rostos e corpos de vedetes e *girls*, reforçadas pelos seus trajes sumários e 5) a exposição crescente do nu.

Sugerimos, a partir do presente trabalho, que as atuais passistas, rainhas de bateria e musas das agremiações são uma herança direta das vedetes da revista brasileira, personagem cujo ápice se deu na fase Walter Pinto, quando se tornou a protagonista do gênero.

A estética visual dessas *prima-donas* do teatro de revista, em todos seus trajes e acessórios (plumas, penas, lantejoulas, maiô, luvas longas, meias-rendadas, salto alto, brincos, colares), foi encarnada a tal ponto nos desfiles das escolas do Rio que sua imagem passou a ser exportada até para o exterior, como visualizamos nos carnavais de Asakusa (figura 143), no Japão, e de Notting Hill (figura 144), na Inglaterra, para citar alguns exemplos.

Figura 143 – Um dos destaques femininos no carnaval de Asakusa, no Japão.



Fonte – Site Suco de *Mangá*.<sup>147</sup>

<sup>147</sup> Imagem disponível em <http://sucodemanga.com.br/o-maior-carnaval-fora-do-brasil-e-no-japao-conheca-asakusa/>. Acesso em: 18 set. 2017.

Figura 144 – Apresentação da rainha de bateria de uma escola de samba de Notting Hill, na Inglaterra, em 2006.



Fonte – Wikipédia.<sup>148</sup>

Percebemos, inclusive, ao longo de nossa investigação, o possível surgimento da personagem “rainha de bateria” de escola de samba em período anterior àquele apontado pela literatura da área, concebida ao menos no fim dos anos 50, na apresentação de um destaque feminino (com traje nitidamente inspirado nas vedetes teatrais) no desfile da Estação Primeira de Mangueira, como sugere a figura 97 no terceiro capítulo deste trabalho.

Walter Pinto foi, portanto, elemento importante para a assimilação do espírito do superespetáculo pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, inspirando mudanças estéticas na idealização e na realização de seus desfiles. Ao se apropriar da imagem das escolas de samba cariocas nos anos 40 – cuja estética ainda era singela no período –, o produtor a transformou, no seu teatro, em algo feérico, com maior luxo e organização. Ou seja, ele serviu como veículo de inserção de novas ideias no espaço “tradicional” dessas escolas, contribuindo para a reelaboração e ressignificação do discurso visual das mesmas, que começariam a expressar, a partir da década seguinte, a influência da linguagem espetacularizada e faustosa de suas revistas.

Cabe ressaltar, neste sentido, o *team* de profissionais partícipes das montagens do empresário – cenógrafos, figurinistas, maquinistas, escultores etc. –, *team* este colaborador e mediador das renovações visuais e conceituais processadas no carnaval carioca à época, incluindo o das escolas de samba. É o caso de Fernando Pamplona, Luiz Peixoto, Angelo Lazary, Hipólito Collomb, Jayme Silva, Oscar Lopes, Raul de Castro, Aelson Trindade, Joselito Mattos.

<sup>148</sup> Imagem disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Carnaval\\_de\\_Notting\\_Hill](https://pt.wikipedia.org/wiki/Carnaval_de_Notting_Hill). Acesso em: 18 set. 2017.

Por outro lado, essa influência da cena de Walter Pinto nas escolas de samba do Rio, tão perceptível a partir dos anos 50, passou a ser vista, por parte de críticos e personalidades envolvidas no carnaval, como um movimento “degenerador” da pureza original das agremiações e como uma das razões pelas quais elas se “descaracterizaram”. A nosso ver, esta posição crítica caminha na contramão da visão de cultura popular (múltipla e móvel) adotada por este trabalho, organizada em especial pela contradição. Questionamos, desse modo, essas afirmativas, pois ao analisarem as escolas de samba, priorizam a leitura estrita de sua tradicionalidade, singeleza e negritude ao invés de buscarem interpretar ou redimensionar mais adequadamente sua relação com as contingências de cada época. Como escreve Hall (2003, p. 260-261):

Isso nos alerta contra as abordagens autossuficientes da cultura popular que, valorizando a “tradição” pela tradição, e tratando-a de uma maneira não histórica, analisam as formas culturais populares como se estas contivessem, desde o momento de sua origem, um significado ou valor fixo e inalterável.

Pensamos que as agremiações, ao longo de sua história, não se afastaram de sua origem, mas procuraram agregar a ela rumos estéticos diferentes, ou seja, se reinventaram constantemente com o intuito de acompanhar os novos tempos e as novas mídias, inspirando-se em expressões artísticas e estéticas contemporâneas com as quais criaram novos significados e sentido para seus desfiles.

Por conseguinte, foi inevitável sua aproximação com as revistas de Walter Pinto, ou seja, com o megaevento mirabolante, com a festa que prendia os espectadores pelos olhos, onde as cores e luzes embebedavam, o alto grau de pompa deslumbrava, a vitrine de belas mulheres perturbava e a música arrebatava ao abrir-se o pano do Teatro Recreio, o mais célebre e duradouro templo revisteiro do país. E nesta fórmula de ouro do “show business” nacional, o *show-man* Walter Pinto trouxe para si o holofote, e construiu seu cartaz de grande produtor-empresário no qual era anunciado como a principal vedete de seus espetáculos.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Modesto de. A Sbat da velha guarda: o teatro e o carnaval. *Revista de Teatro*, set./out. 1956.

ANTUNES, Delson. *O homem do Tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro (1925-1944)*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

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

ARAÚJO, Vânia Maria Mourão. *Yes, nós temos baianas: o processo de construção da personagem baiana de escola de samba no século XX*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_; FERREIRA, Felipe. Tradição e modernidade no traje da baiana de escola de samba. *Revista Visualidades*, Goiânia, v.10, n.1, p. 301-315, jan-jun, 2012.

BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: Funarte; EDUERJ, 2001.

\_\_\_\_\_. *Corações de chocolate: a história da companhia negra de revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

\_\_\_\_\_. Paris nos palcos do Rio: Luís Peixoto e sua paixão pela capital francesa. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 233-261, jan./dez. 2012.

BRANDÃO, Tânia. Vassouras e purpurinas: breves notas sobre a cenografia no Teatro de Revista Brasileiro. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 13, p. 5-29, 2004.

\_\_\_\_\_. Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968. In: KAZ, Leonel (Org.). *Brasil, palco e paixão: um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2005.

BRASIL. Ministério da Cultura. Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). *Íris Bruzzi, a primeira dama do Teatro Recreio*. Disponível em: <[www.funarte.gov.br/artes/acervo/walter-pinto/iris-bruzzi-a-primeira-dama-do-teatro-recreio/](http://www.funarte.gov.br/artes/acervo/walter-pinto/iris-bruzzi-a-primeira-dama-do-teatro-recreio/)>. Acesso em: 23 ago. 2015.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

\_\_\_\_\_. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007.

CANDEIA, Antônio; ARAÚJO, Isnard. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador/Seec, 1978.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais. *Ilha. Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 163-183, jan./jun, 2011.

CHIARADIA, Filomena. *A Companhia de Revista e Burletas do teatro São José: a menina dos olhos de Paschoal Segreto*. 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

\_\_\_\_\_. *Iconografia teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

COLLAÇO, Vera; MACHADO, Ana Paula Moretti Pavanello Machado; CORONATO, Vivian de Camargo. *Revisitando as personagens da revista*. Artigo produzido para a disciplina Teatro Brasileiro – Narrativas e Construções, ministrada pela profa. Dra. Vera Collaço no PPGT – Mestrado em Teatro, 2008.

\_\_\_\_\_; LUZ, Ana Luiza da. É carnaval! Nos palcos da Revista... *DAPesquisa*, v. 3, p. 1-5, 2009.

\_\_\_\_\_. Entre telões e cortinas: a féerie cenográfica do musical revisteiro. *O Percevejo Online*, v. 3, n. 2, p. 1-26, jan.-jul. 2012.

COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ESTEVES, Gerson da Silva. *A Broadway não é aqui, teatro musical no Brasil e do Brasil: uma diferença a se estudar*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2014.

FARIAS, Edson. *O Desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.

FELERICO, Selma Peleias. Memória e representação da figura do Rei Momo: deslocamentos e desdobramentos muito além do Carnaval. In: PERAZZO, Priscila F.; PERUZZO, Cicilia K.; ROSSETI, Regina; CAPRINO, Mônica P. (Ed.). *I Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: aproximações com memória e história oral*. São Caetano do Sul: USCS, 2015. p. 155-170.

FELSKI, Rita. The Role of Aesthetics in Cultural Studies. In: BÉRUBÉ, Michael (Org.). *Aesthetics and cultural studies*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 28-43.

FERREIRA, Felipe. *Guia do carnaval no Rio de Janeiro: 95/96*. Rio de Janeiro: Casa Amarela, 1995.

\_\_\_\_\_. *O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

\_\_\_\_\_. Muitos carnavais: a festa carnavalesca entre o local e o global. In: CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.). *Políticas públicas de cultura do estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ, Rede Sirius, FAPERJ, 2003, p. 73-84.

\_\_\_\_\_. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

\_\_\_\_\_. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012.

FISHER, James. *Historical Dictionary of American Theater: Beginnings*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2015.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A História da música em questão: uma reflexão metodológica. *Fundamentos da Educação Musical*, v.2. Porto Alegre: ABEM/UFRGS, 1994. p. 113 – 135.

\_\_\_\_\_; PORTELA, Ângela Celis. Entre teatros e salões, soam canções – Rio de Janeiro e Lisboa (1860-1930). In: PACHECO, Alberto José Vieira (Org.). *A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico*. Lisboa: CESEM/UNL, 2013. v.1, p. 876-898.

GADELHA, Marina. *Redescobrimo as revistas: trabalho de organização e pesquisa acerca das partituras das revistas de Manoel e Walter Pinto revela como eram as peças que faziam sucesso entre as décadas de 1920 e 1950*. [S.n.t.]. Disponível em: <[www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/redescobrimo-as-revistas/](http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/redescobrimo-as-revistas/)>. Acesso em: 8 set. 2017.

\_\_\_\_\_. *Os documentos da Empresa de Teatro Pinto Ltda.: a história do Teatro de Revista de Walter Pinto contada através da documentação administrativa da companhia*. Disponível em: <[www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/os-documentos-da-empresa-de-teatro-pinto-ltda/](http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/os-documentos-da-empresa-de-teatro-pinto-ltda/)>. Acesso em: 8 set. 2017.

GARNIZÉ, Galinho. *A cuíca está roncando: revista carnavalesca em dois atos*. Rio de Janeiro: Arquivo Walter Pinto, Centro de Documentação da Funarte, 1941.

GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. *Estudos Feministas*, Florianópolis, p. 85-101, jan.-abr. 2006.

GOMES, André. *O Teatro de Revista em movimento: filme com propaganda do musical 'É de xurupito' é uma das raridades do acervo de Walter Pinto existentes no centro de documentação da Funarte*. Disponível em: <[www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/o-teatro-de-revista-em-movimento-2/](http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/o-teatro-de-revista-em-movimento-2/)>. Acesso em: 20 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. *Nos bastidores do Teatro de Revista: fotos do acervo de Walter Pinto explicitam relação próxima que o produtor mantinha com vedetes e bailarinas*. Disponível em: <[www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/bastidores-do-teatro-de-revista/](http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/bastidores-do-teatro-de-revista/)>. Acesso em: 20 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. *O dono do sassarico: acervo do Teatro de Revista de Walter Pinto reúne textos, programas de peças, partituras e fotos de artistas e espetáculos*. Disponível em: <[www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/o-dono-do-sassarico/](http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/o-dono-do-sassarico/)>. Acesso em: 29 set. 2017.

GOMES, Thiago de Melo. *“Como eles se divertem” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

GREENBLAT, Stephen. Resonance and Wonder. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (Ed.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of Museum Display*. Smithsonian Institution, 1991. p. 42-56.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro; SANTOS FILHO, Raphael David dos. *Carnaval nos anos de 1940: as muitas fantasias de um rio folião*. Textos escolhidos de Cultura e Artes Populares, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 7-19, maio 2012.

\_\_\_\_\_. *A Batalha das ornamentações: A Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

GUINSBURG; J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUSE, Cristine Bello. *O cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (Org.). Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 247- 264.

HARTNOLL, Phyllis; FOUND, Peter. *The concise Oxford companion to the theatre*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1992.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IGLÉSIAS, Luiz; PINTO, Walter; MAIA, J.; NUNES, Max. *É de xurupito: revista em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1957.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Tem bububu no bobobó: revista em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1959.

JÚNIOR, Freire. *Você já foi à Bahia?: revista carnavalesca em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1941.

\_\_\_\_\_. *Rei momo na guerra: revista carnavalesca em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1943.

\_\_\_\_\_; CUNHA, Humberto. *Vamos pra cabeça: revista carnavalesca em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1949.

\_\_\_\_\_; PINTO, Walter; CUNHA, Humberto. *A caixinha do Adhemar: revista político-carnavalesca em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1950.

\_\_\_\_\_; IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. *Eu quero "sassaricá": revista em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1951.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *É fogo na jaca*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1953.

KERMAN, Joseph. *A Ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KIFFER, Danielle; FERREIRA, Felipe. *Isto faz um bem! As escolas de samba, a coca-cola e a "invasão da classe média" no carnaval carioca dos anos 50*. Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 55-72, nov. 2015.

KORNIS, Mônica Almeida. *O Brasil de Juscelino Kubitschek: sociedade e cultura nos anos 1950*. CPDOC – Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

MACHADO, Carlos. In: MEC. *Depoimentos III*. Rio de Janeiro: FUNARTE/SNT, 1977.

MENCARELLI, Fernando. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.

MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Nova edição revista e atualizada por Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MOSQUERA, Gerardo. *Caminar com El diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicationes, 2011.

NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. *Dercy Gonçalves: o corpo torto do teatro brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.

NUNES, Mário. *40 anos de Teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956.

OLIVEIRA, Livia Sudare de. *Nos tempos do Gegê: a modernidade e as ambiguidades do governo Vargas transbordam na cena revisteira*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teatro) - UDESC, Florianópolis, 2013.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado!: vida e morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAMPLONA, Fernando. *O encarnado e o branco*. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Luiz; BÔSCOLI, Geysa. *Momo na fila: revista carnavalesca em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1944.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. ORLANDO, Paulo. *Canta Brasil: revista em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1945.

\_\_\_\_\_; SENNA, Saint Clair; PINTO, Walter. *Carnaval da vitória: revista carnavalesca em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte, 1946.

PINTO, Walter. *Walter Pinto apresenta “Companhia de Revistas Walter Pinto”*. Rio de Janeiro: Empresa de Teatro Pinto, 1951. não paginado.

\_\_\_\_\_. *Walter Pinto apresenta “Companhia de Revistas Walter Pinto”*. Rio de Janeiro: Empresa de Teatro Pinto, 1953. não paginado.

\_\_\_\_\_. In: MEC. *Depoimentos III*. Rio de Janeiro: FUNARTE/SNT, 1977.

PRADO, Décio de Almeida. Prado, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In: *A Literatura no Brasil*. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, 1955. v. 2.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro de revista em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984. 2 v.

RIBEIRO, Luiz Gustavo Marques; COLLAÇO, Vera. *Tecendo o teatro de revista: análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia?* Artigo produzido para a disciplina Teatro Brasileiro – Narrativas e Construções, ministrada pela profa. Dra. Vera Collaço, no PPGT – Mestrado em Teatro, 2008.

ROCHA, Gilmar. Navalha não corta seda: estética e performance no vestuário do malandro. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, v.20, p. 121-142, 2006.

ROCHA JÚNIOR, Alberto Ferreira. *Teatro brasileiro de revista: de Artur Azevedo a São João Del Rei*. 2002. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

RUIZ, Roberto. A revista vai voltar? *Anuário Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro: Casa dos Artistas, 1984. p. 4-5.

\_\_\_\_\_. *O Teatro de Revista no Brasil: do início à primeira guerra mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

SIDRO, Annie. *Le Carnaval de Nice et ses fous: Paillassou, Polichinelle et Triboulet...* Nice: Editions Serre, 1979. não paginado.

SILVA, Carla Vaz de. A Trajetória dos bailes de carnaval das primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro e as influências nas suas decorações. In: ENCONTRO DE ESTUDANTES DO PPGAV/EBA/UFRJ. *[Des]limites da arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidades*. Coords: Luiz Sérgio de Oliveira, Luiz Cláudio da Costa, Maria Cristina Volpi Nacif. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Belas Artes, 2010.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. *Vestidos para brilhar: uma análise da trajetória dos destaques das escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Casa de Rui Barbosa, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

TURANO, Gabriel; FERREIRA, Felipe. *Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30*. Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares, rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 65-92, nov. 2013.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (Coleção O Brasil Republicano, livro 2).

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* São Paulo: Unicamp, 1996.

\_\_\_\_\_. *De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *As grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. 2. ed. São Paulo: SESI Editora, 2013.

## PERIÓDICOS CONSULTADOS

### A MANHÃ

*A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 151, 03 fev.1942, p. 14.

*A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1.479, 06 jun.1946, p. 5.

*A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 2.271, 04 jan. 1949, p. 5.

*A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 2.276, 09 jan. 1949, p. 10.

*A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 2.282, 16 jan. 1949, Vida Política, p. 4.

*A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 2.455, 10 ago. 1949, p. 5.

*A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 3.613, 24 maio 1953, p. 5.

CAMPOS, Henrique. Teatro. *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 3.581, 14 abr. 1953, p. 5.

\_\_\_\_\_. Nas três fases do teatro de revista. *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 3.591, 26 abr. 1953, p. 5.

Teatro: o que o cenógrafo Angelo Lazary diz sobre os efeitos de luz em cena. *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1.066, 28 jan. 1945, p. 5.

### A NOITE

*A Noite*, Rio de Janeiro, ano 34, n. 11.829, 17 jan. 1945, p. 6.

*A Noite*, Rio de Janeiro, ano 37, n. 13.066, 29 dez. 1948, p. 6.

Faleceu Hipólito Collomb: era um dos cenógrafos mais brilhantes do nosso teatro. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano 36, n. 12.529, 01 abr. 1947, 2º Caderno, p. 6.

### A NOITE ILUSTRADA

*A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 561, 30 jan. 1940, p. 10.

CAMPOS, Gomes de. A fatalidade abriu o caminho da fama para Walter Pinto. *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1953, p. 19-22.

LEÃO. Antônio. A revista já foi assim... e depois ficou assim! *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 1005, 01 jun. 1948, p. 14.

### CORREIO DA MANHÃ

*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 42, n. 14.806, 07 fev.1943, p. 20.

*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 45, n. 15.727, 07 fev.1946, p. 11.

*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 48, n. 17.116, 05 jan. 1949, p. 13.

MAGNO, Paschoal Carlos. “Eu quero é me badalar”, no Recreio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 54, n. 18.924, 03 dez. 1954, p. 11.

RENATA, Liliana. O Teatro Recreio vai desaparecer. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. Ano 58, n. 20.285, INGRA/Suplemento Intergráfico, ano 22, n. 369, 15 a 21 maio 1959, p. 7.

### DIÁRIO CARIOCA

*Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 6.871, p. 45. 19 nov.1950.

### DIÁRIO DA NOITE

ABREU, Brício de. Mulheres bonitas, corpos e pernas nuas para comemorar um jubileu! *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, ano 22, N. 4.893, 17 out. 1950, p. 12.

*Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 3.865, 2º seção, 13 ago. 1945, p. 3.

*Diário da Noite*. Trem da central nada fica a dever ao que se exhibe em Paris. Rio de Janeiro, ano 20, n. 4.801, 10 nov. 1948, p. 5.

*Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 6.699, 25 maio 1957, 2ª seção, p. 8.

*Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 11.715, 06 jan. 1961, p. 13.

Dois coreógrafos famosos com Walter Pinto. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 11.450, 17 mar. 1959, p. 6.

### DIÁRIO DE NOTÍCIAS

*Diário de Notícias*. O carnaval de 1941 nas ruas. Rio de Janeiro, ano 11, n. 5.607, 05 fev.1941, p. 9.

*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 9.416, 15 jul. 1953, 2ª seção, p. 5.

## DIRETRIZES

*Diretrizes*. Rio de Janeiro, ano 8, n. 347, 07 nov. 1945, p. 4.

## GAZETA DE NOTÍCIAS

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 31, 06 fev.1942, p. 11.

*Gazeta de Notícias*. Ouvindo os empresários sobre a temporada de 1942. Rio de Janeiro, ano 68, n. 34, 10 fev.1942, p. 12.

*Gazeta de Notícias*. Gazeta teatral. Rio de Janeiro, ano 71, n. 35, 11 fev.1945, p. 6.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 74, n. 19, 23 jan. 1949, p. 6.

O fenômeno Walter Pinto. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 76, n. 58, 11 mar. 1952, p. 6.

## JORNAL DO BRASIL

ARAGÃO, Diana. Comissões de frente: entre veteranos de casaca, jovens estilizados e mulatas de maiô, a luta por 10 pontos valiosos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 90, n. 317, 21 fev.1981, Caderno B, p. 1.

\_\_\_\_\_; DUTRA, Maria Helena. O apogeu da festa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 90, n. 323, 27 fev.1981, Caderno B/Escolas de Samba, p. 6.

BOJUNGA, Claudio; COUTINHO, Wilson. Cai a fantasia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 97, n. 315, 21 fev.1988, Caderno B/Especial, p. 4.

CABRAL, Sérgio. Escolas de samba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 70, n. 25, 29 jan. 1961, 2º Caderno, p. 1.

COURI, Norma. Beija-Flor: a façanha da vovó. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 86, n. 316, 23 fev.1977, Caderno B, p. 6.

DUARTE, Francisco. Alegorias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 90, n. 324, 28 fev.1981, Caderno B, p. 6.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 50, n. 26, 31 jan. 1941, 1º Caderno, p. 20.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 29, 04 fev.1943, 1º Caderno, p. 16.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 34, 10 fev.1943, 1º Caderno, p. 12.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 53, n. 39, 16 fev.1944, p. 12.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 57, n. 148, 27 jun. 1947, p. 14.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 66, n. 195, 22 ago. 1956, 2º Caderno, p. 1.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 32, 07 fev.1959, 1º Caderno, p. 7 e 10.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 69, n. 51, 03 mar. 1960, 1º Caderno, p. 12.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 70, n. 38, 16 fev.1961, 1º Caderno, p. 7.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 81, n. 266, 17 fev.1972, Caderno B, p. 4.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 84, n. 306, 12 fev.1975, 1º Caderno, p. 5.

Joselito disputado pelos franceses. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 233, 08 out. 1954, p. 10.

MAURÍCIO, Augusto. É de Xurupito! *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 67, n. 191, 18 ago. 1957, 7º Caderno, p. 5.

NUNES, Mário. Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 69, n. 88, 17 abr. 1959, 1º Caderno, p. 10.

O Rio dos cassinos e das vedetes: noites de glória revivem na Portela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 94, n. 277, 12 jan. 1985, Carnaval, p. 3.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Nunca foi tão bom ir ao teatro no Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 96, n. 326, 04 mar. 1987, Cidade/Carnaval, p. 4.

### JORNAL DOS SPORTS

*Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 4.726, 11 jan. 1945, p. 2.

*Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 15.711, 28 fev.1981, p. 9.

RIZZO, Walter. Nos bastidores das escolas. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 15.709, 26 fev.1981, p. 2.

### O GLOBO

ALBUQUERQUE, João Luiz de. Uma superprodução de dar inveja ao cinema: o público está ficando cada vez mais exigente. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 19.809, 16 fev.1988, Caderno de Carnaval/Matutina, p. 6.

*O Globo*, Rio de Janeiro, ano 18, n. 4.929, 30 maio 1942, Edição matutina, p. 6.

*O Globo*, Rio de Janeiro, ano 21, n. 6061, 07 fev.1946, p. 11.

### O GOVERNADOR

RATTO, João. Carmem Miranda ficou extasiada com a revista de Walter Pinto! *O Governador*, São Paulo, ano 22, n. 1.098, 03 mar. 1955, p.10.

### O JORNAL

*O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 6.442, 02 fev.1941, p.11.

*O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 9.716, 03 jan. 1952, p. 3.

*O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 33, n. 10.040, 29 jan. 1953, p. 10.

*O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 37, n. 11.349, 08 set. 1957, 2ª seção, p. 8.

*O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 38, n. 11.869, 13 maio 1959, 2ª seção, p. 3.

*O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 40, n. 12.349, 27 jul. 1961, 2ª seção, p. 5.

### O MOSQUITO

*O Mosquito*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 25, 06 mar. 1870, p. 4.

### O MUNDO ILUSTRADO

CESAR, Fernando. Rumo a Buenos Aires. *O mundo ilustrado*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 30, 24 ago. 1955, p. 23.

### O MUNDO ILUSTRADO: SUPLEMENTO TEATRAL

*O Mundo Ilustrado: suplemento teatral*. Rio de Janeiro. O Mundo, ago. 1955. 32 p.

### O SEMANÁRIO

CANALINI, Sabino. Fazer teatro de revista não é fácil como parece. *O Semanário*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 26, p. 11, 27 set. a 4 out. 1956.

### REVISTA CARIOCA

CAMPOS, Gomes de. Walter Pinto, o homem que se tornou arrojado em favor do teatro. *Revista Carioca*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 536, p. 49 e 57, 12 jan. 1946.

NORTON, Barbara. Está com tudo e não está prosa. *Revista Carioca*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 725, p. 31 e 62, 25 ago. 1949.

PIRES, Pandiá. Uma estrela que se encantou com a luz da ribalta. *Revista Carioca*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 326, p. 43, 31 jan. 1942.

### REVISTA DA SEMANA

MANOEL, Francisco. Garotas de xurupito. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 57, n. 40, 05 out. 1957, p. 30-34.

PEIXOTO, Aldney. Walter Pinto falando sério sem sorrir: estou cansado de fazer teatro no Brasil. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 55, n. 8, p. 18-19. 19 fev. 1955.

*Revista da Semana*. Ele vestiu de baiana a tradição do teatro. Rio de Janeiro, ano 45, n. 24, p. 29-31, 10 jun. 1944.

*Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 57, n. 8, 22 fev.1958, p. 30.

Paulo da Portela (que era da valsa) pôs uma gravata no samba. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 57, n. 9, 01 mar. 1958, p. 64-66.

### REVISTA DO RÁDIO

FILHO, Borelli. “Mina” para Walter Pinto. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 16, n. 729, p. 47, 07 set. 1963.

*Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 414, p. 24, 17 ago. 1957.

*Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 416, p. 37, 31 ago. 1957.

*Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 551, s/p, 09 abr. 1960.

*Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 581, s/p, 06 nov. 1960.

### REVISTA FON-FON

*Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 2.623, 2ª quinzena – jan. 1958, p. 27.

### REVISTA ILLUSTRADA

*Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 195, 1880, p. 1 e 5.

### REVISTA O CRUZEIRO

ABREU, Brício de. Pequena história do carnaval carioca. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 70-81, 09 mar. 1968.

GUEIROS, José Alberto. Rio... De janeiro a janeiro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 29, n. 14, p. 63-71, 19 jan. 1957.

LOPES, Wanderley; LEITE, Dorotéa. Escolas de samba: o show maior. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 47, n. 8, p. 4-26, 19 fev.1975.

NETTO, Antônio Accioly. “Ali Babá” no Recreio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 52, p. 25, 18 out. 1947.

\_\_\_\_\_. Teatro no Rio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 27, n. 11, p. 115, 25 dez. 1954.

\_\_\_\_\_. Noites de Paris. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 29, n. 18, p. 58-71, 16 fev.1957.

*O Cruzeiro*. A noiva do samba abriu o desfile. Rio de Janeiro, ano 31, n. 19, p. 122-129, 21 fev.1959.

*O Cruzeiro*. Conversa com o leitor. Rio de Janeiro, ano 34, n. 24, p. 3, 24 mar. 1962.

*O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 38, n. 22, p. 71-72, 05 mar. 1966.

SCHLEDER, Maurício. Império Serrano/Mocidade Independente/Unidos de Padre Miguel. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 44, n. 2, p. 26-27, 12 jan. 1972.

SILVA, Álvares da. Escolas de Samba. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 27, n. 22, p. 6-16, 12 mar. 1955.

\_\_\_\_\_. O samba desfilou da noite para o dia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 30, n. 20, p. 104-113, 01 mar. 1958.

\_\_\_\_\_. Este Rio brasileiro tem o maior show do mundo, *mas não sabe o que fazer com ele*. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 23, p. 4-13, 19 mar. 1960.

VASCONCELOS, Ary; CARNEIRO, Glauco. O samba pede passagem. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 38, n. 23, p. 118-129, 12 mar. 1966.

\_\_\_\_\_. 75 anos de música de carnaval. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 47, n. 5, p. 52-59, 29 jan. 1975.

#### REVISTA RADIOLÂNDIA

VENTURA, Padre. De Walter Pinto para o... mundo!. *Radiolândia*, Rio de Janeiro, ano I, n. 30, 30 out. 1954, p. 21.

#### REVISTA VIDA DOMÉSTICA

CARVALHO, Armando de. 2 horas de espetáculo. *Vida Doméstica*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 442, p. 46-49, jan. 1955.

*Vida Doméstica*, Rio de Janeiro, ano 40, n. 515, p. 41, fev./mar. 1961.

#### TRIBUNA DA IMPRENSA

As fadas madrinhas. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 38, n. 11.831, 17 fev.1988, p. 1.

LIMA, Rodrigo Farias. O teatro de revista. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 38, n. 11.962, 20 jul. 1988, Tribuna Bis, p. 2.

O figurinista Aelson Trindade recebe as primeiras encomendas para o carnaval. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 1842, 18 jan. 1956, 2º Caderno, p. 1.

*Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 993, 30 mar. 1953, 2º caderno, p. 2.

*Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1456, 09-10 out. 1954, p. 3.

*Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 37, n. 11.539, 07-08 mar. 1987, Tribuna Bis, p. 6.

TRIBUNA POPULAR

*Tribuna Popular*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 55, 24 jul. 1945, p. 5.

ÚLTIMA HORA

CALVET, Aldo. A revista nacional. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 1162, 04 abr. 1955, 2ª seção, p. 3.

*Última Hora*. “Eu quero sassaricá” - II. Rio de Janeiro, ano 1, n. 121, 31 out. 1951, 2ª seção, p. 5.

*Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 153, 10 dez. 1951, 3ª seção, p. 4.

*Última Hora*. É fogo na jaca: grande revista. Rio de Janeiro, ano 3, n. 592, 19 maio 1953, 2ª Seção, p. 3.

*Última Hora*. Empolgaram as escolas de samba: Desceu a batucada do morro para o carnaval do asfalto. Rio de Janeiro, ano 8, n. 2.341, 19 fev. 1958, Tablóide, p. 12.

## ANEXO A - Ficha técnica das Revistas carnavalescas de Walter Pinto

<b>A CUÍCA ESTÁ RONCANDO</b>	
<b>TIPO E ESTRUTURA</b>	Revista carnavalesca em 2 atos e 21 quadros.
<b>AUTOR</b>	Galinho Garnizé
<b>PRODUÇÃO E DIREÇÃO</b>	Walter Pinto
<b>DATA DE ESTREIA</b>	31 de janeiro de 1941
<b>LOCAL</b>	Teatro Recreio, no Rio de Janeiro.
<b>ELENCO</b>	Oscarito, Aracy Cortes, Zaíra Cavalcanti, Margot Louro, Vicente Marchelli, João Fernandes, Manoel Oliveira, Lou, Maria Alice, Dalva Costa, Olivinha Carvalho, Miguel Orrico.
<b>COMPOSITORES E MÚSICAS PRINCIPAIS</b>	“Quindins de yayá” (Ary Barroso); “Allah-la-ô” (Haroldo Lobo e Nassara); “Pó de mico” (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira); “Bonde de São Januário” (Wilson Batista e Ataulfo Alves); “Pombo correio” (José Gonçalves e Cristóvão de Alencar); “Dança dos índios” (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira); “Vovô não gostava de carnaval” (Frazão e Cristóvão de Alencar); “Forrobodó” (Nassara e Cristóvão de Alencar).
<b>RESUMO</b>	“A cuíca está roncando”, divulgada como “o grito de carnaval de 1941”, reuniu uma série de êxitos musicais da folia do Rio de Janeiro, dentre marchinhas e sambas de renomados compositores da época. A revista apresentou ainda uma sequência de motivos do carnaval carioca, antigo e moderno, desde o “prólogo” – com sua Majestade (O Rei Momo I e Único) e o Zé Pereira – até a homenagem prestada aos ranchos carnavalescos, através da encenação do rancho “Acorda para cuspir”.

## VOCÊ JÁ FOI À BAHIA?

<b>TIPO E ESTRUTURA</b>	Revista carnavalesca em 2 atos e 24 quadros.
<b>AUTOR</b>	Freire Júnior
<b>PRODUÇÃO E DIREÇÃO</b>	Walter Pinto
<b>DATA DE ESTREIA</b>	30 de dezembro de 1941
<b>LOCAL</b>	Teatro Recreio, no Rio de Janeiro.
<b>ELENCO</b>	Mary Lincoln, Celia Mendes, Carmen Dolores, Jorge Veiga, Jurema Magalhães, Grijó Sobrinho, Oscarito, Manoel Vieira, Aracy Cortes, Vicente Marchelli, Silva Filho, Nena Napole, Rosa Sandrini, Edith Coelho.
<b>PROFISSIONAIS ATUANTES</b>	Oscar Lopes e Raul de Castro (cenógrafos), Otávio Rangel (diretor cênico), Madame Lou (coreógrafa), Vivas (regente/maestro).
<b>COMPOSITORES E MÚSICAS PRINCIPAIS</b>	“Ai que saudades da Amélia” (Ataulfo Alves e Mário Lago); “Nós, os carecas” (Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti); “Praça Onze” (Herivelto Martins e Grande Otelo); “Está chegando a hora” (Rubens Campos e Henricão); “Lero-lero” (Benedito Lacerda e Eratóstenes Frazão); “Emília” (Haroldo Lobo).
<b>RESUMO</b>	“Você já foi à Bahia?”, anunciada como “o carnaval no palco e na plateia”, se tornou um ícone das revistas carnavalescas, tendo o Rei Momo como fio condutor da ação. Em adição, encenou um desfile de cordões, blocos e escola de samba (dirigida pelo sambista Bucy Moreira) e montou uma apoteose em homenagem aos ranchos. Vários dos seus quadros se inspiravam no ambiente de rua (lugar do carnaval), a partir da localização no seu texto das indicações de “cena de rua” e “telão de rua”, como nos quadros “Boca de siri” e “Puxando o cordão da Praça Onze”. A revista exibiu também o quadro “Carnaval em ópera”, no qual eram interpretados trechos da obra Madame Butterfly.

## REI MOMO NA GUERRA

<b>TIPO E ESTRUTURA</b>	Revista carnavalesca em 2 atos e 21 quadros.
<b>AUTOR</b>	Freire Júnior
<b>PRODUÇÃO E DIREÇÃO</b>	Walter Pinto
<b>DATA DE ESTREIA</b>	5 de fevereiro de 1943
<b>LOCAL</b>	Teatro Recreio, no Rio de Janeiro.
<b>ELENCO</b>	Mary Lincoln, Dercy Gonçalves, Pedro Dias, Manoel Vieira, Vicente Marchelli, Lou, Catalano, Noemia Soares, Nena Napole, Celia Mendes, Moacyr Nascimento, Sergio Senna, Octávio du Pin, Marilú Dantas.
<b>PROFISSIONAIS ATUANTES</b>	Angelo Lazary, Oscar Lopes e Raul de Castro (cenógrafos), Otávio Rangel (diretor cênico), Madame Lou (coreógrafa), Vivas (regente/maestro).
<b>COMPOSITORES E MÚSICAS PRINCIPAIS</b>	“Capital do samba” (samba da Mangueira – José Ramos); “Pierrot apaixonado” (Noel Rosa e Heitor dos Prazeres); “Laurindo” (Herivelto Martins); paródia de “Marcha soldado” (canção folclórica); dentre outras composições de Assis Valente, J. Cabral, J. Cristobal, Haroldo Lobo e Milton de Oliveira.
<b>RESUMO</b>	“Rei Momo na guerra”, apresentada como “um retrato da folia carioca”, contou em cena com a participação de 150 integrantes da Estação Primeira de Mangueira (sob o comando do sambista Paulo da Portela). Logo no prólogo “Carnaval na trincheira”, a figura do Rei Momo aparece no “front” e leva os soldados brasileiros, que aguardavam o combate contra os alemães na 2ª guerra, para a fuzarca do carnaval carioca. Destacam ainda na revista os quadros “Pierrot apaixonado”, “Novo romance da colombina”, “Preparando para a farra”, “Esperando o rancho”, entre outros.

## MOMO NA FILA

<b>TIPO</b>	Revista carnavalesca em 2 atos.
<b>AUTORES</b>	Luiz Peixoto e Geysa Boscoli
<b>PRODUÇÃO E DIREÇÃO</b>	Walter Pinto
<b>DATA DE ESTREIA</b>	29 de dezembro de 1944
<b>LOCAL</b>	Teatro Recreio, no Rio de Janeiro.
<b>ELENCO</b>	Dercy Gonçalves, Nelma Costa, Zaíra Cavalcanti, Manuel Vieira, Otávio França, Vicente Marchelli, Francisco Moreno, Dalva Costa, Almeidinha, Juju Batista, Humberto Fredy, Antônio Spina, Mara Rúbia, Marilú Dantas, Aurinha Ferreira.
<b>PROFISSIONAIS</b>	Angelo Lazary, Hipólito Collomb, Raul de Castro, Oscar Lopes e Otávio Goulart (cenógrafos), Ercole Vareto e Sá Pereira (regentes/maestros), Madame Lou (coreógrafa), Ramos Júnior (diretor cênico), Maia, Juliana e Marins (guarda-roupa), Coelho, Voigt e Haroldo (figurinos).
<b>COMPOSITORES E MÚSICAS PRINCIPAIS</b>	“Ó abre alas” (Chiquinha Gonzaga); “Que rei sou eu” (Herivelto Martins e Valdemar Ressureição); “Aurora” (Mário Lago e Roberto Roberti); “Linda Morena” (Lamartine Babo e Mário Reis); “Mamãe eu quero” (Vicente Paiva e Jararaca); “Sabotagem no morro” (Wilson Baptista e Haroldo Lobo).
<b>RESUMO</b>	“Momo na fila”, apontada como “mais carnavalesca do que o próprio carnaval”, expõe a folia carioca de 1890 a 1945, ao evocar o limão de cheiro, a bisnaga, o corso e tipos de rua populares na época dos festejos de Momo. Nas apoteoses “Evocação do carnaval” e “Carnavais célebres”, reviveu, respectivamente, os carnavais “através dos tempos” e “através dos povos”, contando com uma escola de samba formada por 37 figuras, sob o comando do sambista Geraldo Pereira.

## CARNAVAL DA VITÓRIA

<b>TIPO E ESTRUTURA</b>	Revista carnavalesca em 2 atos e 31 quadros.
<b>AUTORES</b>	Luiz Peixoto, Saint-Clair Senna e Walter Pinto
<b>PRODUÇÃO E DIREÇÃO</b>	Walter Pinto
<b>DATA DE ESTREIA</b>	1 de fevereiro de 1946
<b>LOCAL</b>	Teatro Recreio, no Rio de Janeiro.
<b>ELENCO</b>	Renata Fronzi, Yolanda Fronzi, Nena Napole, Mara Rúbia, J. Maia, Manoel Vieira, Pedro Dias, Paulo Celestino, Silva Filho, Walter D'avila, Lou, Diná Miranda, Célia Mendes, Cirilo Júnior, Domingos Terra, Dalva Costa, Garcia Ramos, Noel Charles, Raymundo Campesato.
<b>PROFISSIONAIS ATUANTES</b>	Angelo Lazary e Oscar Lopes (cenógrafos), Otávio Rangel (diretor artístico), Ercole Vareto (regente/maestro), Madame Lou (coreógrafa), Antonio e Clio Novelino (maquinária), Juvenal Prio e Mario Cardoni (contrarregras), Marina Sanchez (moda), J. Maia (costumiere), Juliana Santos e Nair Cruz (guarda-roupa), José Silva (eletricista), Roberto Font (ponto).
<b>COMPOSITORES E MÚSICAS PRINCIPAIS</b>	“Senhor comissário” (Benedito Lacerda e Haroldo Lobo); “A Jardineira” (Benedito Lacerda e Humberto Porto); “Pelo telefone” (Donga e Mauro de Almeida); “Com que roupa” (Noel Rosa); “Marchinha do Zé Pereira” (Francisco Correia Vasques); “Praça Onze” (Herivelto Martins e Grande Otelo).
<b>RESUMO</b>	“Carnaval da vitória” apresentou-se como “a revista 100% carnavalesca”, ao se espelhar cenicamente na folia do Rio: na veterana baiana da Praça Onze; no desfile dos grandes clubes; no curso da avenida e nos blocos, “sujos” e cordões. Retrato do carnaval carioca antigo e moderno, a revista contou com uma escola de samba, com seus ritmistas, pastoras e passistas.

## VAMOS PRA CABEÇA

<b>TIPO E ESTRUTURA</b>	Revista carnavalesca em 2 atos e 21 quadros.
<b>AUTORES</b>	Freire Júnior e Humberto Cunha
<b>PRODUÇÃO E DIREÇÃO</b>	Walter Pinto
<b>DATA DE ESTREIA</b>	7 de janeiro de 1949
<b>LOCAL</b>	Teatro Recreio, no Rio de Janeiro.
<b>ELENCO</b>	Linda Batista, Mara Rúbia, Oscarito, Violeta Ferraz, Pedro Dias, Manoel Oliveira, Margot Louro, Paulo Celestino, Floripes Rodrigues, Iracema Corrêa, Déo Maia, Pepe Gomes, Carlos Magalhães, Walter Teixeira, Walter Jardim, Leda Novelino, Eugênia Berno.
<b>MÚSICAS COMPOSITORES PRINCIPAIS</b>	<b>E</b> “Chiquita bacana” (João de Barro/Braguinha e Alberto Ribeiro); “Oh tiroleza” (Haroldo Lobo e Oswaldo Martins); “Fígado cá, fígado lá” (Klecius e Armando Cavalcante); “Serenata chinesa” (João de Barro/Braguinha); “Morena Brasileira” (Antonio Lopes).
<b>RESUMO</b>	“Vamos pra cabeça” reuniu um repertório carnavalesco (marchinhas e sambas) de vários compositores de renome da época. A famosa vedete Mara Rúbia, por exemplo, interpretou a marchinha “Chiquita bacana”, grande êxito da folia daquele ano de 1949, bem como um frevo esfuziante numa cena de rua no fim de uma das apoteoses. A revista se espelhou no carnaval em diversos quadros, desde o prólogo baseado no julgamento da Colombina, tendo o Rei Momo como juiz, o Pierrot como promotor e o Arlequim como advogado de defesa. Neste prólogo, os jurados carnavalescos faziam uma farra no tribunal, onde Colombina era acusada da morte de um palhaço no carnaval do ano anterior em seu barracão.

## ANEXO B - Breve resumo dos quadros principais das Revistas carnavalescas de Walter Pinto

<b>CARNAVAL DA VITÓRIA - 1946</b>	
<b>BAIANA</b>	<p><b>“Tabuleiro de doces”</b></p> <p>A figura da baiana é representada pela vedete Renata Fronzi e por várias <i>girls</i>, que com graça e beleza cantam e dançam um maxixe.</p>
<b>MULATA</b>	<p><b>“Coitado do Cornélio”</b></p> <p>Cornélio diz para esposa e filhos que não irá com eles ao baile de carnaval “Tira o dedo do pudim”. Após a saída desses, se fantasia de Arlequim e se diverte em casa com sua empregada, a mulata Abigail.</p>
<b>MALANDRO</b>	<p><b>“Apoteose do 1º ato”</b></p> <p>Os personagens Zé Carioca e “Cidade” declamam e enaltecem a figura do mulato malandro.</p>
<b>PEQUENO CARNAVAL</b>	<p><b>“Apoteose do 1º ato”</b></p> <p>O quadro revive o berço das escolas de samba: a Praça 11 - retratada no telão -, contando com a apresentação de uma autêntica escola de samba no palco e na plateia.</p>
<b>PEQUENO CARNAVAL</b>	<p><b>“Ele é quem gosta”</b></p> <p>Cena de bloco de rua, na qual Bárbara – tipo de rapariga leviana, fantasiada de cigana – canta uma marchinha e põe lança perfume nos transeuntes.</p>
<b>GRANDE CARNAVAL</b>	<p><b>“Apoteose do 2º ato”</b></p> <p>Homenagem às sociedades carnavalescas, caracterizando cenicamente os grandes clubes dos Fenianos, Tenentes do Diabo e Democráticos.</p> <p><b>“Almojarifado da folia”</b></p> <p>Dramatização de um corso.</p>

## REI MOMO NA GUERRA - 1943

<b>REI MOMO</b>	<p style="text-align: center;"><b>Prólogo: “Carnaval na trincheira”</b></p> <p>Rei Momo (no interior de uma trincheira que representa um combate da 2ª guerra mundial) avisa aos soldados que haverá um armistício por três dias, devido ao carnaval.</p>
<b>BAIANA</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Esperando o rancho”</b></p> <p>Segismundo diz que vai viajar para sua mulher, Dona Bernardina, porém, na verdade, seu destino é mesmo brincar sozinho o carnaval do RJ fantasiado de baiana mascarada no rancho “Vigilantes da saúde”.</p> <p style="text-align: center;"><b>“Baianas internacionais”</b></p> <p>Neste quadro, em clima de folia, participam baiana polaca, baiana espanhola e baiana nacional, ao lado do malandro e do português Sr. Fernandes.</p>
<b>MULATA</b>	<p style="text-align: center;"><b>“O animal das sedas”</b></p> <p>Diálogo entre o português Sr. Fernandes – dono da loja de sedas para carnaval – e a mulata Rosalina, que o seduz e ganha dele uma fantasia para brincar a folia.</p> <p style="text-align: center;"><b>“Eva e a Serpente”</b></p> <p>A mulata Isaltina – namorada do presidente do rancho “Vigilantes da saúde” – convence a filha de sua patroa, Eloiza, a sair como porta-estandarte do rancho, para desgosto de sua mãe Dona Bernardina.</p> <p style="text-align: center;"><b>“Don Juan... bobeia”</b></p> <p>A mulata Isaltina e o português Sr. Fernandes combinam de ir ao baile do High-life, levando-o a enganar sua esposa.</p>
<b>PIERROT, COLOMBINA ARLEQUIM</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Canção do pierrot” e “Novo romance da colombina”</b></p> <p><b>E</b> Em ambos os quadros, encenações de Pierrot (Hitler), Colombina (vitória) e Arlequim (Churchill) no período da 2ª guerra mundial.</p>

<b>PEQUENO CARNAVAL</b>	<b>“Carnaval no duro”</b> A Praça Onze é retratada através da célebre baiana do chafariz e de uma escola de samba, da qual fazem parte 150 integrantes da Estação Primeira de Mangueira, entre ritmistas, passistas, pastoras e sambistas.
<b>PEQUENO CARNAVAL</b>	<b>“Preparando a farra”, “Esperando o rancho” e “Consagração”</b> Os três quadros abordam os preparativos e a teatralização do préstito do rancho “Os vigilantes da saúde” em frente ao Jornal do Brasil.

<b>MOMO NA FILA - 1944</b>	
<b>REI MOMO</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Prólogo”</b></p> <p>Atuação da figura de um Rei Momo, personificado como um malandro.</p>
<b>MULATA</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Carnaval integral”</b></p> <p>Personagens: Ele e Ela, esta última uma mulata. Após diálogo entre os dois, cantam um <i>pout-pourri</i> de trechos de grandes sucessos dos carnavais passados: “Aurora”, “Praça Onze”, “Está chegando a hora”, “Camélia”, “Linda Morena”, “Mamãe eu quero”, “Pelo telefone” e outras.</p> <p style="text-align: center;"><b>“Crioula granfina de Copacabana”</b></p> <p>Caracterização de uma mulata, que trabalha neste quadro como criada.</p>
<b>MALANDRO</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Antigamente era assim”</b></p> <p><b>(2ª fase):</b> O personagem malandro é tipificado pelas figuras do Pierrot e Arlequim, que cantam um samba batucado na caixa de fósforo, trajados com camisa listrada e chapéu de palheta. Ao longo da cena, ambos tratam Colombina como uma típica mulher de malandro.</p>
<b>PIERROT, COLOMBINA ARLEQUIM</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Antigamente era assim”</b></p> <p><b>(1ª fase):</b> Quadro entre Colombina, Pierrot e Arlequim, baseado no triângulo amoroso entre os três personagens.</p>
<b>PEQUENO CARNAVAL</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Evocação do carnaval”</b></p> <p>Encenação do carnaval de 1890, tendo como base o entrudo. Dandy com uma grande seringa de água persegue Bonequinha de luxo, que traz consigo uma pequena cesta presa ao pescoço cheia de limões de cheiro.</p> <p style="text-align: center;"><b>“O morro já não desce pra cidade”</b></p> <p>O cenário nos mostra a representação de um típico morro carioca, onde estão os personagens Cidade, Morro, Cabrocha, Malandro e outros, cantando o samba “Morro”.</p>

<b>PEQUENO CARNAVAL</b>	<b>“Prólogo”</b> Representação do Bloco carnavalesco “Os filhos da fila harmônica”, com vários foliões, entre os quais Xingú – a porta estandarte – e a mulata Chancaché, que, acompanhadas do bloco, cantam uma marcha carnavalesca.
<b>GRANDE CARNAVAL</b>	<b>“Evocação do carnaval” – (2ª fase)</b> O telão passa a apresentar uma cena do corso na avenida e dos préstitos do carnaval de 1915. Smart e Melindrosa representam dois foliões, e lembram detalhes do corso. Smart ressalta a suntuosidade dos préstitos, bem como a do corso.

## VOCÊ JÁ FOI À BAHIA? - 1941

<b>REI MOMO</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Momo decreta”</b></p> <p>Rei Momo surge com o seu “decreto”, no qual afirma que o que vale é a festa do carnaval.</p>
<b>BAIANA</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Baiana da Bahia”</b></p> <p>A personagem mostra todos seus passos requebrados, afirmando ser perita em acarajé, canjica e bolinhos de tapioca, acompanhada, em seu canto e dança, por outras baianas.</p>
<b>MULATA</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Telão de rua”</b></p> <p>O velho Anastácio persegue a mulata Libânia, vestida de baiana.</p> <p style="text-align: center;"><b>“A mulher do regimento”</b></p> <p>A mulata Minervina recebe em pleno carnaval uma “cantada” dos brincantes Fulgêncio e Castrinho. Estes inventam uma história para suas esposas do interior para curtirem sozinhos o carnaval no Rio de Janeiro.</p>
<b>MALANDRO</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Pensão de Dona Stela”</b></p> <p>O malandro é tipificado em Jeremias, jovem casado que diz: no carnaval a gente brinca melhor com as mulheres dos outros.</p>
<b>PIERROT, COLOMBINA ARLEQUIM</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Você já foi à Bahia?”</b></p> <p>Atores da peça se fantasiam de Arlequim, Colombina e Palhaço (Pierrot), a fim de brincarem o carnaval.</p>
<b>PEQUENO CARNAVAL</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Adeus, Praça Onze”</b></p> <p>A mulata Minervina lamenta o desaparecimento da Praça 11, reduto das escolas de samba, cantando, em tom de protesto, a música “Praça 11”.</p>

## VAMOS PRA CABEÇA - 1949

<b>REI MOMO</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Prólogo”</b></p> <p>Baseado no julgamento da Colombina, tendo o Rei Momo como juiz, o Pierrot como promotor e o Arlequim como advogado de defesa. Os jurados carnavalescos fazem uma farra no tribunal, onde Colombina era acusada da morte de um palhaço no carnaval do ano anterior em seu barracão.</p>
<b>MULATA</b>	<p style="text-align: center;"><b>“Ritmos diferentes”</b></p> <p>Canto em que caracteriza-se a mulata brasileira: a graça dengosa e seu corpo tostado cheio de ginga.</p> <p style="text-align: center;"><b>“Da cozinha pra sala”</b></p> <p>A mulata Minervina dialoga com duas mulheres e evidencia seus traços peculiares, levando-a a cantar o samba “Deixa falar”.</p>
<b>PEQUENO CARNAVAL</b>	<p style="text-align: center;"><b>“É pra cabeça”</b></p> <p>Anacleto, após 28 anos no serviço público, convida Barnabé para ajudá-lo a montar uma escola de samba. O primeiro convidará uma linda mulata para atuar como porta-estandarte nesta agremiação, na esperança de apresentá-la para o prefeito da cidade, em busca de ganhar uma subvenção para sua escola.</p> <p style="text-align: center;"><b>“Praça Onze”</b></p> <p>Carnaval de rua representado por meio de um frevo.</p>

## A CUÍCA ESTÁ RONCANDO - 1941

### REI MOMO

**“A cuíca está roncando” e “Negócios são negócios”**

Os dois quadros contam com a participação caracterizada do Rei Momo.

### PEQUENO CARNAVAL

**“Entra no cordão”**

Encenação dos preparativos para o desfile do rancho  
“Acorda para cuspir”: discussão da escolha do enredo na assembleia realizada pelos membros do referido rancho.