



Folia em revista: o teatro de Walter Pinto e a festa carnavalesca carioca

*Revelry in revue: Walter Pinto's theatre
and the carnival party of Rio de Janeiro*

*Folia em revista: el teatro de Walter Pinto
y la fiesta del carnaval carioca*

Maximiliano Marques

Maximiliano Marques

Doutor (2018) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ),
onde realizou, no ano seguinte, estágio pós-doutoral.
Professor de Educação Musical do Colégio Pedro II desde 2007.



Resumo

Este artigo aborda o diálogo entre o teatro de revista de Walter Pinto – produzido nos anos 1940 e 1950 – e o carnaval carioca por meio da revisão de literatura e de periódicos, bem como da análise de imagens e textos de peças do produtor. Inicialmente, caracteriza o esplendor visual e a dinâmica cultural de seus espetáculos, decorrentes da influência dos musicais realizados nos principais centros internacionais do entretenimento da época. Em seguida, examina de que forma o imaginário carnavalesco do período foi concebido em suas montagens de carnaval. Ao final, sugere que o padrão cênico feérico de suas produções inspirou mudanças na visualidade dos desfiles das escolas de samba, ressaltando diálogos e tensões entre diferentes expressões da cultura (FERREIRA, 2012; HALL, 2003; STOREY, 2015) na construção das estéticas “moulinrougiana” e “ziegfeldiana” das performances das agremiações carnavalescas.

Palavras-chave: Walter Pinto, Teatro de revista, Teatro de revista carnavalesco, Carnaval, Escolas de samba.

Abstract

This article addresses the dialogue between Walter Pinto's theatrical revue (*teatro de revista*) – produced in the 1940s and 1950s – and the carnival of Rio de Janeiro by the review of literature and periodicals, as well as the analysis of images and texts from producer's shows. Initially, it characterizes the visual splendor and the cultural dynamics of his productions, resulting from the influence of the musicals performed in the main entertainment international centers of the time. Then, it examines how the carnival imaginary of the time was conceived in his carnival shows. Finally, it suggests that the dazzling scenic pattern of his productions inspired changes in the visual aspect of the samba schools' parades, highlighting dialogues and tensions between different expressions of the culture (FERREIRA, 2012; HALL, 2003; STOREY, 2015) in the construction of “Moulinrougian” and “Ziegfeldian” aesthetics of the performances of the carnival groups.

Keywords: Walter Pinto, Theatrical revue, Carnival theatrical revue, Carnival, Samba schools.

Resumen

Este artículo aborda el diálogo entre el “teatro de revista” de Walter Pinto –producido en los años 1940 y 1950– y el carnaval carioca desde una revisión de literatura de periódicos, así como del análisis de imágenes y textos de piezas del productor. Inicialmente, caracteriza el esplendor visual y la dinámica cultural de sus espectáculos, resultantes de la influencia de los musicales realizados en los principales centros internacionales del entretenimiento de la época. Luego examina cómo se estructura el imaginario del carnaval de la época en sus montajes de carnaval. Por último, sugiere que el patrón escénico deslumbrante de sus producciones inspiró cambios en la visualidad de los desfiles de las escuelas de samba, señalando diálogos y tensiones entre diferentes expresiones de la cultura (FERREIRA, 2012; HALL, 2003; STOREY, 2015) en la construcción de las estéticas “moulinrougiana” y “ziegfeldiana” de las presentaciones de los grupos de carnaval.

Palabras clave: Walter Pinto, Teatro de revista, Teatro de revista de carnaval, Carnaval, Escuelas de samba.

Introdução

Este artigo, produto de minha tese de doutorado¹, focaliza a relação entre o teatro de revista² de Walter Pinto (produzido nos anos 1940 e 1950) e o carnaval do Rio de Janeiro, abordando os seguintes aspectos: (1) as características dos espetáculos do produtor; (2) a construção do imaginário da folia brasileira na cena de suas revistas carnavalescas³; e (3) a forma como suas montagens teatrais motivaram reformulações visuais nos desfiles das escolas

1 Tese concluída no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2018, sob a orientação do professor doutor Felipe Ferreira (MARQUES, 2018).

2 Gênero de espetáculo teatral de origem francesa que revisa crítica e satiricamente os acontecimentos da atualidade.

3 Subgênero do teatro de revista brasileiro, caracterizado pela encenação que envolve diferentes elementos ligados à folia.

de samba, que assimilaram as estéticas “moulinrougiana”⁴ e “ziegfeldiana”⁵ em suas apresentações.

De acordo com vários autores da área teatral (ANTUNES, 2004; BRANDÃO, 2005; CHIARADIA, 2011; COLLAÇO, 2012; PAIVA, 1991; VENEZIANO, 1996, 2010, 2013), as peças de Walter Pinto eram marcadas pela primazia dos elementos visuais e pelo acento crescente do padrão cênico feérico⁶.

Cabe notar que suas produções eram constituídas não apenas por elementos inspirados em manifestações nacionais, como o carnaval, mas também por traços associados a musicais estrangeiros produzidos em Paris, Hollywood e Nova York, tornando-se, assim, um espaço privilegiado de negociações e disputas envolvendo diferentes escalas de expressões da cultura (FERREIRA, 2012; HALL, 2003; STOREY, 2015).

As considerações desses autores alinham-se ao conceito de “transnacional”, utilizado por Shaw (2013) para descrever a interação de grupos ou entidades que necessitam de mais de um contexto nacional para se constituir⁷. No caso deste trabalho, a estética do teatro musicado de Walter Pinto será entendida como produto de uma posição fronteira em que dialogam expressões artísticas de diferentes países.

Além disso, a concepção de mediação cultural, similar àquela efetuada pelos carnavalescos nas escolas de samba (CAVALCANTI, 2008), será útil a este artigo, uma vez que Walter Pinto exerceu funções diversas e transitou entre diferentes espaços culturais para idealizar e realizar sua obra.

4 Expressão relacionada ao Moulin Rouge, casa de shows parisiense conhecida por suas produções deslumbrantes, contando, até hoje, com figurinos caros, escadarias e cenários grandiosos, além de belas mulheres.

5 O termo se refere a Florenz Ziegfeld, renomado produtor da Broadway. Suas revistas teatrais, as *Ziegfeld Follies* (1907-1931), inspiravam-se no cabaré Folies Bergère, enfatizando o esplendor cênico e a atuação de lindas mulheres (HARTNOLL; FOUND, 1996).

6 “Nos anos [19]30 e [19]40, passaram a se denominar *féerie* os 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” (VENEZIANO, 1996, p. 27).

7 O termo transnacional é usado por Shaw (2013) no sentido indicado por Seigel (2009, p. xiii, tradução nossa), que afirma: “história transnacional explora o global no local, por meio de interações de grupos ou entidades que não se encaixam dentro de fronteiras nacionais” (no original: “transnational history explores the global in the local, via interactions of groups or entities that do not fit national borders”).

Esses conceitos, portanto, serão aplicados a esta abordagem dos espetáculos do empresário em seu diálogo com a festa carnavalesca carioca.

O teatro de revista brasileiro e as influências sobre as produções de Walter Pinto

Desde meados do século XIX, quando surgiu no país, até as décadas iniciais do século seguinte, o teatro de revista brasileiro foi marcado pela predominância do texto nos espetáculos. Mais tarde, na primeira metade da década de 1920, o gênero entrou no caminho da *féerie* – no qual o luxo, a fantasia e o show se tornaram traços primordiais –, inspirando-se em duas companhias de revista que na época se apresentaram no país, a francesa Bataclan e a espanhola Velasco, e, a partir do final da década, nos filmes musicais de Hollywood (ANTUNES, 2004; VENEZIANO, 2013). Nos anos 1920 e 1930, sob a influência estrangeira, as peças produzidas pelas companhias de Manoel Pinto e Jardel Jércolis, principais produtores do teatro de revista brasileiro do período, representavam a revista nacional de grande montagem (trajes e cenários sofisticados, passos coreográficos bem marcados, efeitos de luz etc.), mantendo ainda a força do conteúdo textual crítico e bem-humorado (ANTUNES, 2004; VENEZIANO, 2013). No entanto, em 1935, “o gênero exalava ainda uma certa ingenuidade e inocência” (ANTUNES, 2004, p. 92), suplantadas, conforme relata Veneziano (2013), nos espetáculos de Walter Pinto (a partir de 1940), marcados pelo predomínio da visualidade sobre o texto, pelo mais alto profissionalismo, pela crescente “modernização” e pela exploração máxima da encenação feérica.

Walter Pinto (filho de Manoel Pinto) foi o principal responsável pelas mudanças radicais ocorridas no teatro de revista brasileiro nas décadas de 1940 e 1950. Seus espetáculos eram divulgados na imprensa escrita com o seguinte slogan: “você não precisa ir a Paris, Paris virá até você nos espetáculos de Walter Pinto”. A aproximação do produtor com a estética do teatro musicado francês já seria notada nos anos 1940, quando começou a viajar para a Cidade Luz, onde assistia aos célebres shows do Moulin Rouge, do Folies Bergère e do Lido, dos quais absorveu o espírito da montagem

“espetacularizada,” traduzida pelos figurinos de altíssimos custos⁸, pela profusão de plumas (Figura 1), pelas escadarias e coreografias grandiosas, pelos cenários construídos em proporções agigantadas e pelos recursos inovadores de maquinaria e iluminação (ANTUNES, 2004; BRANDÃO, 2005; CHIARADIA, 2011; COLLAÇO, 2012; PAIVA, 1991; VENEZIANO, 1996, 2010, 2013).

Figura 1 – A abundância de plumas em uma revista de Walter Pinto, na década de 1950



Fonte: *O Cruzeiro* (1955, p. 42-B)

Outra faceta das revistas de Walter Pinto era a performance de belas mulheres exibindo seus corpos esculturais, conforme a perspectiva da época. Havia, inclusive, a exposição do chamado “nu artístico” em suas peças. Sobre esse aspecto, Aldo Calvet (1955, p. 3), em reportagem veiculada no jornal *Última Hora*, destaca que Walter Pinto lançou, no país, “o nu artístico e o seminú, o ‘biquíni’ e o ‘striptease’, genuinamente parisienses”. A noite de Paris, aliás, é considerada feminina por excelência, e as *femmes nues* eram uma das atrações do Folies Bergère na época (NETTO, 1957). A presença feminina se tornou, assim, um ingrediente essencial das montagens do produtor, e uma de suas estratégias de marketing era publicar, em jornais e revistas de destaque do período, fotografias de sua

⁸ Muitos dos trajes custosos exibidos nas peças de Walter Pinto, desenhados por figurinistas como Joselito Mattos e Aelson Trindade, eram confeccionados em Paris.

chegada ao aeroporto carioca acompanhado de vedetes, *girls*⁹ e modelos recrutadas por ele no exterior, notadamente em Paris e Buenos Aires. Observa-se que ao lado das artistas francesas e argentinas havia as brasileiras no elenco.

O teatro de Walter Pinto espelhava-se também na monumentalidade dos musicais norte-americanos, a ponto de o empresário receber a alcunha de “Ziegfeld brasileiro”, haja vista a semelhança entre suas realizações e as do produtor teatral estadunidense. De modo similar, suas revistas teatrais bebiam na fonte dos filmes do cineasta e coreógrafo americano Busby Berkeley, responsável, nas décadas de 1930 e 1940, por transpor para as telas cinematográficas o impacto visual das *Follies* teatrais de Ziegfeld, indo muito além dos limites dos palcos. Para citar alguns exemplos da grandiosidade das montagens de Walter Pinto, são ilustrados o cenário retratando a fachada da casa de shows parisiense Moulin Rouge (Figura 2), apresentado no quadro “Cabaré” da revista *Pó de mico* (1944); e o cenário do quadro “Tabuleiro de doces” da revista *Carnaval da vitória* (1946), cuja estética representa a Bahia por meio das imagens de uma enorme baiana de tabuleiro, da cortina de renda, dos coqueiros, do Pelourinho e da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (Figura 3).

Figura 2 – O grandioso cenário reconstitui a fachada do cabaré Moulin Rouge na peça *Pó de mico* (1944), incluindo a imagem do moinho, símbolo do cabaré. Nota-se ainda, na ilustração, a coreografia das bailarinas, realizando um movimento típico do cançã



Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

9 Denominação dada às bailarinas do teatro de revista brasileiro.

Figura 3 – A vedete Renata Fronzi (ao centro) e várias bailarinas evocam a personagem baiana à Carmen Miranda (de renda branca e barriga de fora) na revista *Carnaval da vitória*, em 1946



Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

Seguindo a linha “moderna” dos musicais estrangeiros, Walter Pinto também tornou seu bailado numeroso, contando com a participação de mais de cinquenta *girls* na revista *Eu quero é me badalar*, em 1954. O produtor se manteve atualizado quanto às tendências coreográficas da época, o que se percebe diante das numerosas publicações americanas sobre o tema encontradas em seu acervo, depositado no Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte¹⁰. Segundo Paiva (1991, p. 454), na fase 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 remelexos da música centro-americana e aos passos do *sambolerizado* segundo os modelos copiados dos filmes de Hollywood.

O material de divulgação da revista *É de xurupito* (1957) na imprensa escrita, por sinal, anunciava a exibição de “moderníssimos bailados americanos”

¹⁰ *Dance Magazine* (nov./dez. 1949; jan.-maio/set. 1950; mar.-set. 1951; e jan.-dez. 1952); e *Theatre Arts* (mar.-dez. 1947; jan. 1948; fev./set. 1950; mar./ago./dez. 1952; fev./mar./jul./out./dez. 1953; jan./mar./jul./out./nov. 1954; e abr. 1955).

(O JORNAL, 1957, p. 8), realizados por *girls* brasileiras, francesas, inglesas e argentinas, sob a direção do coreógrafo britânico Bernard Hall, contratado por Walter Pinto para a produção. A coreografia do espetáculo foi assim descrita por Francisco Manoel na *Revista da Semana* (1957, p. 30): “é do tipo ‘musical da Metro’ [...]. As garotas... (quanta menina bonita!...) marcam com desembaraço e, em alguns quadros, lembram as famosas ‘Rockets’¹¹ do Radio City de Nova York”. Dois anos mais tarde, o produtor continuou a investir em seus números de dança ao convidar dois coreógrafos estrangeiros para integrar a revista *Tem bububu no bobobó* (1959): Mário Marozzi, assistente de Michael Kidd, renomado coreógrafo do filme americano *Guys and dolls* (1955), da Metro; e Domingo Otero, auxiliar de Alfredo Alaria, famoso bailarino em cartaz, na época, no Lido de Paris (DIÁRIO DA NOITE, 1959). Convergimos, desse modo, com o comentário de Brandão (2005, p. 129): “o modelo que inspirou a mudança [nas peças de Walter Pinto] era híbrido – tanto se recorria aos ares de Hollywood e às *follies* francesas e norte-americanas quanto aos truques do *music-hall* e do *show* de cabaré”.

Além do mais, as revistas do empresário guardavam elementos em comum com os shows imponentes do Cassino da Urca¹², montados nos moldes internacionais, inclusive das produções de Las Vegas. Na expressão de 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 abordada ainda em artigo publicado no periódico *A Noite Ilustrada* (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. [...] Os cassinos, com a importação de artistas estrangeiros de vários gêneros, copiando ideias de filmes, gastando à larga com figurinistas 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, substituídas por

11 As *Rockettes* do Radio City de Nova York têm sido ícones americanos por quase um século, integrantes de uma companhia de dança que se apresenta, desde 1932, no Radio City Music Hall. Disponível em <http://www.rockettes.com/history/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

12 Os shows realizados nos cassinos cariocas “eram espetáculos do gênero Folies Bergère parisiense: minirrevistas, seguidas de apresentações de cabaré, com serviços de bebidas e comidas nas mesas e camarotes” (ANTUNES, 2004, p. 94).

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.

Destacam-se, portanto, as influências variadas atuantes sobre a estética dos espetáculos “revisteiros” de Walter Pinto ao longo de duas décadas, a exemplo do que se via nos principais centros internacionais do entretenimento. Observa-se que a atuação do produtor marcou um novo rumo para o teatro de revista no Brasil ao impor uma *mise-en-scène* impactante nos palcos, redimensionando o showbiz nacional. Ou seja, a atmosfera de glamour, o aparato gigantesco, a cenarização imponente e o guarda-roupa do melhor quilate, apoiados em efeitos de conjunto muito semelhantes aos dos musicais produzidos na França e nos Estados Unidos, se tornaram traços particulares de suas revistas teatrais.

O teatro de revista carnavalesco de Walter Pinto

Ao longo de sua trajetória centenária, o teatro de revista brasileiro acooplou, gradualmente, à sua cena elementos carnavalescos diversos, o que resultou em uma nova forma teatral: a revista carnavalesca, exibida geralmente no período pré-folia e caracterizada pela apresentação de marchinhas e sambas, dramatização de blocos na apoteose¹³ e atuação da figura do Rei Momo¹⁴ como *compère* (VENEZIANO, 1996), ou seja, como uma espécie de fio condutor da ação do espetáculo.

Cita-se a apoteose do primeiro ato da revista *Momo na fila*, produzida por Walter Pinto em 1944, da qual faziam parte a caracterização de personagens dos antigos carnavais – o índio, os noivos, a fada, a dama antiga, o pirata, a morte e o morcego –, assim como a representação grandiosa da figura do Rei Momo e a exibição de um cenário formado por pandeiros, atabaques, guizos, fitas coloridas decorativas e máscaras africanas (Figura 4).

13 Número de fechamento de cada um dos dois atos do espetáculo.

14 Inspirado no imaginário visual do *Roi* do Carnaval de Nice, na França, e caracterizado por seu corpo volumoso e por sua vestimenta similar à de um rei, o personagem Rei Momo tornou-se um dos símbolos do carnaval brasileiro e do teatro de revista carnavalesco.

Figura 4 – Apoteose carnavalesca apresentada no primeiro ato da revista *Momo na fila* (1944), contando com a participação da atriz Dercy Gonçalves (ao centro, em primeiro plano) e de outros artistas da Companhia Walter Pinto



Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

Na mesma apoteose, os personagens Bonequinha de Cheiro e Dandy recordavam aspectos peculiares do entrudo, primeira expressão da folia brasileira trazida para o Brasil por Portugal nos tempos da colônia, consistindo em um rito em que os participantes lançavam líquidos, pós etc. uns nos outros.

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 se divertir!... (PEIXOTO; BÔSCOLI, 1944, p. 25)

Outra manifestação carnavalesca encenada nessa apoteose foi o Zé Pereira, surgido nas ruas do Rio de Janeiro em meados do século XIX. A brincadeira, marcada por seu caráter descontraído, consistia em um grupo de homens tocando bumbos enormes e arrastando em torno de si animados foliões atraídos pelas ruidosas pancadas do “bum-bum-bum” de seus tambores (FERREIRA, 2004). Bonequinha de Cheiro e Dandy, dessa vez, sinalizam em cena 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)

Uma nova apoteose de dimensão igualmente monumental e carnavalesca montada pela Companhia Walter Pinto é notada no primeiro ato da revista *Carnaval da vitória* (1946) (Figura 5). Nela, destacam-se a teatralização de uma enorme baiana estilizada (ao centro); a reprodução de quatro colombinas (à esquerda), tendo em seus ombros bonecos que personificam pier-rôs; a presença de dois estandartes, o “Cordão dos Puxa-sacos” (no canto, à esquerda) e o “Bloco do Amor” (no canto, à direita), este último retratando um grupo de foliões¹⁵ integrado por uma porta-estandarte e por várias brincantes fantasiadas (de pirata, de empregada doméstica, de colombina); e a apresentação de um cenário concebido por elementos móveis, similar ao da Figura 4, com o acréscimo de serpentinas em seu entorno.

Figura 5 – Apoteose inspirada na folia no primeiro ato da revista *Carnaval da vitória* (1946), tendo, ao centro, em primeiro plano, a vedete Renata Fronzi como destaque



Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

¹⁵ 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.

Encontra-se ainda nessa produção uma referência a grandes clubes¹⁶ do carnaval carioca, tais como os Democráticos e os Tenentes do Diabo, bem como ao simbólico “Veteranos”, envolvendo a sátira política (ex: as caricaturas de Luiz Carlos Prestes e Eurico Gaspar Dutra e a representação de Getúlio Vargas vestido de anjinho) e a atuação dos personagens Cidade, Zé Carioca e Folia.

Cidade: [...] Estamos em plena terça-feira gorda e 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! [...]

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 o político Eurico Gaspar] Dutra e a 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 maiores / 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! / Vossa glória é triunfal / Veteranos! Veteranos! / Sois os reis do carnaval! (PEIXOTO; SENNA; PINTO, 1946, p. 53-54)

O personagem Zé Carioca voltou a atuar no quadro “Almoxarifado da folia”, no final do primeiro ato do mesmo espetáculo, expressando seu sentimento de inveja do malandro brasileiro, uma das figuras centrais do teatro de revista brasileiro, incluindo o do tipo carnavalesco. De sua caracterização como sambista e figura urbana, fazem parte a camisa listrada, o chapéu de palhinha, a calça branca e o sapato bicolor.

¹⁶ Os grandes clubes, surgidos na segunda metade do século XIX, representavam as sociedades carnavalescas, apresentando desfiles com indumentárias suntuosas, carros alegóricos gigantescos e enredos de crítica social e política.

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. (PEIXOTO; SENNA; PINTO, 1946, p. 30-31)

O malandro apresenta como uma de suas facetas a fama de mulherengo, tendo feito par constante no gênero “revisteiro” com a mulata, considerada a “Rainha” do carnaval, dotada de uma dança particular nas “cadeiras” (o rebolado) e de características físicas prezadas pelos homens (FERREIRA, 2012). No quadro “Ritmos diferentes”, da revista carnavalesca *Vamos pra cabeça*, produzida em 1949 por Walter Pinto, a personagem Brasileira traçou 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 que... / Deus reuniu tanta beldade / Pra você... / E todos cantam a beleza que Yayá / 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)

Vale mencionar que a Mulata, o Malandro e a Baiana se tornaram verdadeiros representantes do carnaval brasileiro nas décadas de 1940 e 1950, devido ao prestígio das escolas de samba cariocas por todo o país, fixando-se no imaginário nacional (FERREIRA, 2012).

As escolas de samba, por sua vez, com todos os seus elementos tradicionais, participavam também da estrutura dramática das revistas carnavalescas, em especial dos quadros de apoteose, enfatizando imagens, ideias e significados referentes ao mundo dos morros cariocas, incluindo sua origem

humilde e sua raiz popular. No espetáculo *Rei Momo na guerra* (1943), por exemplo, Walter Pinto contou com a performance de aproximadamente cem integrantes da Estação Primeira de Mangueira, entre ritmistas, passistas, ca-brochas e pastoras, todos sob o comando de Paulo da Portela, importante nome do carnaval na época.

Evidencia-se, assim, que as produções carnavalescas de Walter Pinto traduziam, nas vésperas do festejo de Momo, o espírito da folia das ruas entre cenários, indumentárias, personagens e manifestações.

No mais, observa-se a presença de símbolos do carnaval brasileiro (como pandeiros, máscaras, estandartes e outros) na publicidade de suas peças na imprensa escrita.

As escolas de samba e o teatro de revista de Walter Pinto¹⁷

Na primeira metade da década de 1940, as escolas de samba do Rio de Janeiro tiveram seus desfiles marcados pela Segunda Guerra Mundial (iniciada em 1939) e aderiram ao forte teor nacionalista do regime do Estado Novo (sob a liderança do presidente Getúlio Vargas), caracterizando-se por sua simplicidade e pureza em oposição às fantasias luxuosas dos ranchos e à imponência alegórica das sociedades carnavalescas (FERREIRA, 2012).

Os desfiles da Portela, contudo, já contavam na época com o trabalho de cenógrafos do teatro de revista brasileiro (FARIAS, 2006). Vale notar que os grandes telões pintados, a cenarização construída com elementos móveis e os diversos mecanismos cênicos presentes na estrutura cenográfica “revisteira” – praticáveis, rampas, carros, escadas, degraus e passarelas (COLLAÇO, 2012) – foram um alento para o esmero crescente das alegorias das agremiações. Nomes como Angelo Lazary, Hipólito Collomb, Jayme Silva e Raul de Castro assinavam a criação de cenários para as produções de Walter Pinto e se responsabilizavam, paralelamente, pelos desfiles de clubes carnavalescos tradicionais, tais como os Democráticos, Fenianos, Tenentes

17 Versão modificada de parte do texto de minha autoria (MARQUES, 2020) publicado como capítulo do livro *Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora* (editora Mauad X, 2020), organizado pelas professoras doutoras Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e Renata de Sá Gonçalves.

do Diabo e Pierrots da Caverna, dos quais as escolas de samba absorveram a grandiosidade alegórica.

A “grande festa nacional” se espelhou também nos figurinos, adereços e acessórios peculiares das vedetes e bailarinas do teatro de revista brasileiro, ou seja, nos trajes suntuosos; no “festival” de plumas e lantejoulas; no maiô justo; na saia farta presa na cintura; no “canudo” comprido no alto da cabeça; no sapato de salto; nas luvas longas; nos colares; e nos brincos em argolas. O periódico *O Cruzeiro* (1958, p. 111), a propósito, ao descrever uma das principais figuras femininas da apresentação da Estação Primeira de Mangueira de 1958, relata: “ela tem mais pluma do que Walter Pinto. E então? É uma vedete de Mangueira.”

Na mesma década, artistas de diferentes meios culturais estavam sendo convidados a participar da reformulação visual dos desfiles das agremiações, como lembra o jornalista Sérgio Cabral (2013, p. 12) no prefácio do livro *O encarnado e o branco*, do carnavalesco Fernando Pamplona: “as escolas de samba sabiam que o novo público impunha uma nova estética, mas que estética?” Figurinistas do teatro de revista brasileiro também passaram a fazer parte dessa nova realidade plástica carnavalesca. Um deles, Aelson Trindade, da Companhia Walter Pinto, criou o vestuário mais custoso da apresentação das escolas de samba de 1959, trajado pela pastora Odília da Portela (JORNAL DO BRASIL, 1959).

No ano seguinte, a Mangueira recriou o estilo “vedete” inspirado no vestuário sensual característico da “diva” do teatro musicado nacional, conforme observa o *Jornal do Brasil* (1960, p. 12): “a Mangueira exibiu as fantasias mais ousadas do desfile, inclusive algumas mulatas com calcinhas bem curtas, feito vedetes” (Figura 6). A legenda dessa imagem – “Samba de Mangueira: dos bambas do Estácio às vedetes da Praça Tiradentes” –, publicada na revista *O Cruzeiro* (1960, p. 12), reforçava o diálogo entre o carnaval e o gênero “revista” nessa fase. Até então, os padrões estéticos das escolas de samba eram os do teatro musicado, que tinha Walter Pinto como um de seus expoentes (COSTA, 1984).

Essa aproximação da “grande festa nacional” com o teatro de revista brasileiro foi, entretanto, “reprovada” por personalidades ligadas ao carnaval. Pamplona (2013, p. 79), por exemplo, em depoimento ao Departamento de Turismo e Certames, em 8 de fevereiro de 1961, comenta que “o desfile das

escolas estava se tornando um *show*, com forte influência de Walter Pinto [...]” Nesse depoimento, o carnavalesco afirmou ainda que o Salgueiro (agremiação da qual fazia parte) procurava mudar o sentido dado no período à decoração dos desfiles das escolas de samba, que, em sua opinião, se desviava, gradualmente, de suas raízes tradicionais. “Nesse clima é que o Salgueiro resolveu dar um grito e procurar novamente as bases que mais se aproximassem da criação popular” (PAMPLONA, 2013, p. 79), afastando-se dos trajes de vedetes. Embora Pamplona “condenasse” a interferência das peças de Walter Pinto sobre o carnaval carioca, o Salgueiro foi quem mais se aproximou desse tipo de espetáculo em seu desfile de 1961, na visão do *Jornal do Brasil* (1961).

Figura 6 – Passistas no desfile da Mangueira, em 1960, com trajes visivelmente inspirados naqueles habituais das vedetes do teatro de revista brasileiro



Fonte: *O Cruzeiro* (1960, p. 12)

Em coerência com Pamplona, o carnavalesco Newton de Sá (1963 *apud* CABRAL, 1996, p. 186), em entrevista concedida à jornalista Ana Arruda, do *Correio da Manhã*, afirma: “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”

Essas considerações críticas relacionadas à influência do teatro musicado no carnaval carioca encontraram eco na expressão de Candeia e Araújo (1978, p. 70): “carros vultosos puxados por tratores ou jipes levando mulheres seminuas [nos desfiles carnavalescos] representam *shows* importados ou teatro de revista”. Segundo os autores, algumas agremiações estavam preocupadas em transformar seus desfiles em um “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” (CANDEIA; ARAÚJO, 1978, p. 70). Sobre esse aspecto, Pamplona (1989 *apud* FARIAS, 2006), em entrevista a Maria Laura Cavalcanti e Fillipina Chinelli, explica que Walter Pinto “pegava” o modelo para seus shows na França, que então era copiado pelos sambistas das escolas.

Apesar da relação entre as escolas de samba e o teatro musicado ser “censurada” por vários sambistas e carnavalescos, a expressão visual “contemporânea” por elas adotada em seus desfiles, a partir dos anos 1940, manteve-se, a meu ver, alinhada à sua tradição, porém trazendo-lhe um novo sentido, fruto da pluralidade e do dinamismo da cultura popular. Ao contrário da visão “negativa” dos que mencionam que as agremiações se descaracterizaram em relação à sua cultura original, jamais elas seriam o que são atualmente se não fosse seu crescente espírito de renovação.

Nessa linha de abordagem, Cavalcanti (2008) discute a “tensão” entre carnaval “visual” e “samba no pé” (ou “samba”), resultante da existência de duas estéticas antagônicas nos desfiles das escolas de samba: uma referente à dimensão suntuosa e impactante, obtida por meio de elementos como fantasias, adereços e alegorias; a outra associada à ideia de autenticidade, que valoriza os traços festivos na apresentação, isto é, a música, o canto e a dança. Com a palavra, Cavalcanti (2008, p. 68): “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”. Ou seja, a visualidade carnavalesca luxuosa e gigantesca não é desprovida de conteúdos e valores, expressando simbolicamente significados da sociedade e da cultura no carnaval das agremiações.

O diálogo da “festa máxima brasileira” com o imaginário do teatro de revista continuou a ser observado na década de 1970. Em 1972, por exemplo, o enredo do Império Serrano, concebido pelo carnavalesco Fernando Pinto, foi desenvolvido no desfile com base no estilo “revisteiro” (O CRUZEIRO, 1972). A mesma escola se inspirou nos figurinos do teatro musicado no carnaval de 1975 (Figura 7), quando homenageou a vedete e produtora de revistas Zaquia Jorge¹⁸.

Figura 7 – Ala influenciada pela vestimenta típica das vedetes do teatro de revista brasileiro no desfile do Império Serrano, em 1975



Fonte: *O Cruzeiro* (1975, p. 16)

Em reportagem publicada no *Jornal do Brasil*, Francisco Duarte (1981, p. 6) comenta que desde 1975 os desfiles vinham dando a impressão de shows do teatro de revista na “passarela do samba”: “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 Machado¹⁹ e Walter Pinto”

A década de 1970 marcou o início de um período chamado por Cabral (1996, p. 207) de “tempos de Joãozinho Trinta (e das vedetes, dos bicheiros etc.)”, e o teatro de revista brasileiro foi uma das muitas inspirações

18 Zaquia Jorge, na produção de seu teatro de revista, “exagerava em figurinos luxuosos e caríssimos [...]. Inspirada em Walter Pinto, coloca[va], também, uma parafernália cênica em seus espetáculos” (VENEZIANO, 2010, p. 141).

19 Carlos Machado foi outro produtor atuante no teatro musicado brasileiro desde o final dos anos 1940, influenciado também pelos musicais franceses e americanos.

estéticas do carnavalesco, conforme destaca o pesquisador João Gustavo de Sousa (2016) em sua dissertação de mestrado. No carnaval da Beija-Flor de 1977, por sinal, Joãozinho Trinta reproduziu o padrão cênico do teatro musicado. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, Norma Couri (1977, p. 6) escreve sobre esse desfile: “para a grande maioria, a Beija-Flor tomou conta, mesmo exagerando no estilo teatro-revista e não se apoiando no lastro da tradição.”

Igualmente marcante foi o carnaval realizado por Joãozinho Trinta na mesma escola de samba uma década mais tarde, no qual apresentou o enredo “Mágicas luzes da ribalta”. Um dos carros da Beija-Flor espelhava-se nitidamente no gênero “revista”, como noticiou no *Jornal do Brasil* Joaquim Ferreira dos Santos (1987, p. 4): “havia muitas mulheres nuas [...]. 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’”.

Na mesma década, Walter Pinto foi lembrado em dois momentos do carnaval carioca. Inicialmente, em 1985, no desfile da Portela, no enredo “Recordar é viver”, concebido pelo carnavalesco Alexandre Louzada, um dos principais expoentes da estética “revisteira” nos desfiles das agremiações. Em um dos carros alegóricos da Portela, havia escadarias de teatro com a representação de vedetes, *girls* e *boys* (JORNAL DO BRASIL, 1985). Já a segunda homenagem a Walter Pinto ocorreu no desfile da Estação Primeira de Mangueira, em 1989, no enredo “Trinca de Reis”²⁰, sob o comando do carnavalesco Júlio Matos. Confira os versos iniciais do samba-enredo da Verde-Rosa no desfile: “Lá do alto / Mangueira anuncia / Trinca de Reis / Que ao Rio trouxe alegria / Walter Pinto, seu teatro de revista / Revolucionou e revelou grandes artistas” (GALERIA DO SAMBA, c2022).

De fato, Walter Pinto, com seu olhar clínico, descobriu numerosas estrelas e revolucionou por completo o discurso do teatro musicado no país, contribuindo para a construção e fixação dos olhares “moulinrougiano” e “ziegfeldiano” na cultura carnavalesca das escolas de samba.

20 Nesse desfile, Walter Pinto foi homenageado junto com Carlos Machado e Chico Recarey, outros nomes prestigiados do show business brasileiro.

Considerações finais

As peças de Walter Pinto apresentavam uma estética constituída por diferentes formas de visualidade, produto de numerosas influências: dos shows dos cabarés de Paris; do cinema de Hollywood; dos musicais da Broadway; das montagens do Cassino da Urca; e do carnaval carioca. De modo similar à figura do carnavalesco de escola de samba, o produtor articulou em seus espetáculos teatrais “concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais” (CAVALCANTI, 2008, p. 72), atuando, assim, como mediador entre culturas e tradições antagônicas.

Junto ao modelo de encenação inspirado nos espetáculos realizados nas principais capitais estrangeiras do entretenimento, havia também em suas produções (sobretudo as de carnaval) o emprego de uma série de aspectos carnavalescos, tais como a participação de “autênticas” agremiações, representadas por suas figuras emblemáticas: passistas, ritmistas, cabrochas e pastoras; a caracterização cênica de personagens de destaque da “grande festa nacional”, tais como a Baiana, a Mulata, o Malandro, o Rei Momo, o Pierrô e a Colombina; a dramatização de expressões da cultura carnavalesca: o entrudo, o Zé Pereira, os grandes clubes, os blocos e as escolas de samba; e a exposição cenográfica de estandartes, serpentinas, máscaras, pandeiros, atabaques e guizos. Portanto, Walter Pinto encenava o espírito da folia por meio de diferentes elementos e transformava o gênero musicado, nas vésperas do festejo de Momo, em um teatro de carnaval.

Além disso, seus espetáculos transnacionais contribuíram para que as escolas de samba cariocas assimilassem gradualmente em seus desfiles o caráter do megaevento “revisteiro”, de raro efeito para os olhos, com base nos grandiosos cenários e escadarias, nos figurinos caríssimos e nas mulheres “espetaculares.” Assim como Ziegfeld e os shows do Moulin Rouge, Walter Pinto exaltou a figura feminina – vedetes, *girls* e modelos –, ponto alto de seus shows.

Sugere-se, à vista disso, que as atuais rainhas de bateria, passistas e musas das agremiações são uma herança das vedetes do teatro de revista brasileiro, lembrando, com seus corpos esculturais, a sensualidade das artistas do “Lido-Walter Pinto” em seus números teatrais apoteóticos. A expressão visual dessas “divas” do gênero “revisteiro”, apoiada em seus figurinos,

adereços e acessórios, foi encarnada a tal ponto nos desfiles das escolas de samba que sua imagem passou a ser notada em diferentes carnavais realizados em outros países.

Se por um lado a transformação das escolas de samba em um “teatro musicado do asfalto” criava certas “controvérsias” em relação à sua essência “popular” e “singela,” por outro renovava “antigos” temas, dando-lhes um interesse mais atrativo e vivaz nos desfiles. Dessa forma, as considerações críticas de personalidades ligadas ao carnaval – que apontam a “descaracterização” das agremiações por conta da influência das produções de Walter Pinto – destoam da visão de cultura popular adotada por este artigo, construída justamente por meio da pluralidade e do dinamismo.

Nesse sentido, acredita-se que no decorrer de sua trajetória as escolas de samba não se distanciaram das criações de sua origem, mas procuraram adaptá-las aos novos tempos e às novas mídias, dialogando com expressões artísticas contemporâneas com as quais geraram uma nova referência cultural para seus desfiles.

Por fim, vale notar, nessa interação entre os ambientes teatral e carnavalesco, que o teatro de revista brasileiro, a partir da fase Walter Pinto, contribuiu para o processo de “profissionalização” das escolas de samba, que passaram a contar em suas apresentações com a colaboração de figurinistas, cenógrafos, coreógrafos, vedetes e outros artistas e técnicos oriundos dos espetáculos musicados. Ao contratar esses reforços, as agremiações desejavam inovar, em busca de alcançar boas notas e superar umas às outras na acirrada disputa pelo título anual do campeonato carnavalesco, atraindo, desde então, um público crescente interessado no caráter espetacular de seus desfiles. Já a revista carnavalesca, em virtude da vibração e do encanto da folia, tinha grande aceitação popular e caracterizava-se por sua estética tipicamente brasileira e carioca. Cobia-lhe, aliás, apresentar composições carnavalescas exitosas como um atrativo para o público e, em outros momentos, divulgar e popularizar músicas carnavalescas inéditas que seriam cantadas no período momesco. Uma prova disso é a marchinha “Sassaricando,” que obteve enorme sucesso nacional após ser lançada em uma produção de Walter Pinto.

Referências bibliográficas

- A NOITE ILUSTRADA. Rio de Janeiro: A Noite, n. 1.005, 1 jun. 1948.
- ANTUNES, D. **Fora do sério**: um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- BRANDÃO, T. Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968. *In*: KAZ, L. *et al.* (org.). **Brasil**: palco e paixão: um século de teatro. Rio de Janeiro: Aprazível, 2005. p. 126-177.
- CABRAL, S. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CABRAL, S. Prefácio. *In*: PAMPLONA, F. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013. p. 11-13.
- CALVET, A. A revista nacional. **Última Hora**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 1.162, p. 3, 4 abr. 1955.
- CANDEIA, A.; ARAÚJO, I. **Escolas de samba**: a árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Lidador: Seec, 1978.
- CAVALCANTI, M. L. V. de C. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- CHIARADIA, F. **Iconografia teatral**: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.
- COLLAÇO, V. Entre telões e cortinas: a féerie cenográfica do musical revisteiro. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 1-26, 2012. DOI: 10.9789/2176-7017.2012.v4i1.%25p.
- COSTA, H. **Salgueiro**: academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- COURI, N. Beija-Flor: a façanha da vovó. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 86, n. 316, p. 6, 23 fev. 1977. Caderno B.
- DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 31, n. 11.450, 17 mar. 1959.
- DUARTE, F. Alegorias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 90, n. 324, p. 6, 28 fev. 1981. Caderno B.
- FARIAS, E. **O desfile e a cidade**: o carnaval-espetáculo carioca. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.
- FERREIRA, F. **Escritos carnavalescos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- FERREIRA, F. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GALERIA DO SAMBA. **Estação Primeira de Mangueira**: Carnaval de 1989. Rio de Janeiro: Galeria do Samba, c2022. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacao-primeira-de-mangueira/1989/>. Acesso em: 12 jul. 2022.
- HALL, S. Notas sobre a desconstrução do popular. *In*: SOVIK, L. (org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 247-264.
- HARTNOLL, P.; FOUND, P. (ed.). **The concise Oxford companion to the theatre**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.

- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 68, n. 32, 7 fev. 1959.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 69, n. 51, 3 mar. 1960.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 70, n. 38, 16 fev. 1961.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 94, n. 277, 12 jan. 1985.
- JÚNIOR, F.; CUNHA, H. **Vamos pra cabeça**: revista carnavalesca em dois atos. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, 1949.
- MANOEL, F. Garotas de xurupito. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, n. 40, p. 30-34, 5 out. 1957.
- MARQUES, M. **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. Tese (Doutorado em Arte) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- MARQUES, M. Tem bububu no bobobó: o teatro de revista de Walter Pinto e as escolas de samba. In: CAVALCANTI, M. L. V. de C.; GONÇALVES, R. de S. (org.). **Carnaval sem fronteiras**: as escolas de samba e suas artes mundo afora. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020. p. 125-151.
- NETTO, A. A. Noites de Paris. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 18, p. 58-71, 16 fev. 1957.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 28, n. 6, 26 nov. 1955.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 30, n. 20, 1 mar. 1958.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 32, n. 23, 19 mar. 1960.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 44, n. 2, 12 jan. 1972.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 47, n. 8, 19 fev. 1975.
- O JORNAL. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 37, n. 11.349, 8 set. 1957.
- PAIVA, S. C. de. **Viva o rebolado!** Vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PAMPLONA, F. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: NovaTerra, 2013.
- PEIXOTO, L.; BÔSCOLI, G. **Momo na fila**: revista carnavalesca em dois atos. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, 1944.
- PEIXOTO, L.; SENNA, S. C.; PINTO, W. **Carnaval da vitória**: revista carnavalesca em dois atos. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, 1946.
- SANTOS, J. F. dos. Nunca foi tão bom ir ao teatro no Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 96, n. 326, p. 4, 4 mar. 1987.
- SEIGEL, M. **Uneven encounters**: making race and nation in Brazil and the United States. Durham: Duke University Press, 2009.
- SHAW, L. **Carmen Miranda**. London: BFI: Palgrave Macmillan, 2013.
- SOUSA, J. G. M. M. de. **Vestidos para brilhar**: uma análise da trajetória dos destaques das escolas de samba do Rio de Janeiro. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

- STOREY, J. **Teoria cultural e cultura popular: uma introdução**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.
- TINHORÃO, J. R. **Música popular: teatro & cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- VENEZIANO, N. **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- VENEZIANO, N. **Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!** Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- VENEZIANO, N. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. 2. ed. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2013.

Recebido em 22/10/2022

Aprovado em 24/10/2022

Publicado em 20/12/2022