



COMPANHIA WALTER PINTO E A BELEZA POSTA EM CENA

Walter Pinto Company and the beauty on stage

Cardoso, Renata; Doutora; Universidade Federal da Bahia, renatacs@gmail.com¹

Resumo: O artigo trata da Companhia Walter Pinto a partir da perspectiva do traje de cena usado por vedetes e *girls*. Aborda a nudez artística, a construção do imaginário social atribuído à figura da vedete, e as funções que tais atrizes desempenhavam em cena.

Palavras chave: teatro de revista; traje de cena; representação do feminino.

Abstract: The article deals with the Walter Pinto's Company from the perspective of the costumes used by stars and girls. It addresses artistic nudity, the construction of the social imaginary attributed to the figure of the star, and the roles that such actresses played on the scene.

Keywords: Revue theater; costumes; women's representation.

Introdução

A Companhia Walter Pinto funcionou no Rio de Janeiro nas décadas de 1940 e 1950, apresentando espetáculos de revista famosos por sua féerie e luxo. Estas foram as últimas décadas de esplendor do gênero, que ocupou os palcos dos teatros de várias cidades brasileiras de maneira bastante expressiva desde o final do século XIX até o início da década de 1960. Além disso o empresário, cujo nome batiza a companhia, foi responsável por importantes modificações na cena revisteira, sobretudo no tocante ao espaço da mulher em cena. A revista brasileira passou por diferentes fases desde seu estabelecimento como gênero popular com presença marcante no âmbito teatral nacional até sua derrocada. Podem ser observadas transformações na estrutura dramaturgica, na

¹ Doutora em Artes Cênicas pela USP, Mestra em Artes Cênicas pela UFBA, Bacharel em Artes Cênicas pela UFRJ, professora de Indumentária e Maquiagem na UFBA.





construção das cenas, na temática empregada, na criação da visualidade, no papel dos artistas, entre outros aspectos. A este artigo, interessa sobretudo as mudanças ocorridas com os trajes de cena de vedetes e coristas, e sua estreita relação com o lugar da mulher em cena, assim como sua função no espetáculo.

De maneira geral, pode-se observar que até o início do século XX o apelo da revista centrava-se na atuação dos cômicos, que deveriam ter pleno domínio da palavra falada. O argumento era elemento fundamental, permeado por críticas sociais e sátiras políticas. Já na década de 1920 nota-se uma mudança de paradigma. As atrizes ganham mais espaço e importância em cena, ao passo que seus figurinos diminuem de tamanho, deixando o corpo feminino mais a mostra. Além disso, os aspectos plásticos da cena passam a ser tratados de maneira mais profissional e cuidadosa.

Na década de 1940 Walter Pinto amplia essas noções, conferindo maior profissionalismo e requinte à preparação da cena, atribuindo ainda mais relevo à presença feminina no palco revestido, e concomitantemente diminuindo ainda mais seus trajes de cena. A maior exposição do corpo feminino, no entanto, não se restringe aos palcos da revista. No âmbito social, as mulheres começam a ser vistas mais frequentemente nas mídias impressas trajando biquínis, por exemplo. A beleza do corpo (noção que geralmente se apoia em padrões pré-estabelecidos) se fortalece como um valor cultural atribuído a imagem da mulher.

O artigo investigará a Companhia Walter Pinto, a partir da análise dos trajes de cena de vedetes e coristas, buscando abarcar as múltiplas funções das atrizes em cena, e traçando possíveis relações com o posicionamento das mulheres na sociedade brasileira na década de 1950. Metodologicamente, além do levantamento bibliográfico, serão consultados periódicos da época, em busca de notícias, críticas e informações sobre a Companhia Walter Pinto, e sobre a posição da mulher na sociedade. Embasam esse trabalho as investigações de Filomena Chiaradia, a partir de sua pesquisa sobre Iconografia Teatral que aborda o acervo da Companhia Walter Pinto, Neyde Veneziano e Vera Collaço, que muito produziram sobre o teatro de revista brasileiro.



O surgimento da Companhia Walter Pinto

Walter Pinto foi um dos grandes nomes do teatro de revista brasileiro. Segundo Neyde Veneziano, o empresário “se tornou uma lenda e, também, uma estética. Walter Pinto transformou, definitivamente, o teatro de revistas em algo espetacular e deslumbrante.” (VENEZIANO, 2011, p. 66). O início de sua carreira no ramo das revistas, no entanto, foi bastante inusitado. Walter Pinto era o filho mais novo de Manoel Pinto, empresário português radicado no Brasil, que fez fama e fortuna no meio cinematográfico e em seguida se lançou no meio revisteiro.

Manoel Pinto foi um nome importantíssimo para o teatro de revista brasileiro das décadas de 1920 e 1930, empresariando diversas companhias. Por muitos anos manteve o Teatro Recreio como sede de suas empreitadas. Com sua morte, no final da década de 1930, o filho mais velho, Álvaro Pinto, assume o Recreio e os negócios da família, e convida o irmão mais novo, Walter, para trabalhar na área administrativa do teatro. De acordo com o jornal Carioca, Walter Pinto era “formado perito contador e trabalhava em publicidade” (CARIOCA, 28/09/1950, p. 38)². Pouquíssimo tempo depois morre também Álvaro Pinto, vítima de um desastre de avião. Walter Pinto tinha então 27 anos e, corajosamente, tomou a direção geral da empresa, dando continuidade aos negócios da família.

Sempre procurando elevar o nível dos espetáculos, Walter Pinto se mostrou um empresário arrojado, ambicioso e com visão cosmopolita. Não só seguiu os passos do pai, como transformou a empresa da família em um grande império. Cabe assinalar aqui que Walter Pinto gostava de estar presente em todas as etapas da montagem de seus espetáculos, controlando tudo bem de perto.

² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/830259/47731?pesq=walter%20pinto>>. Acesso em: 28 jun. 2019.





Figura 1: Walter Pinto supervisionando ensaio de bailados



Fonte: <http://memoria.bn.br/docreader/337234/5982?pesq=walter%20pinto>, 2019

Na década de 1950, com seu empreendimento já plenamente estabelecido, o faturamento era alto. Na publicação feita pelo periódico Carioca, é possível ter uma noção do tamanho da companhia, já que a matéria apresentava os altos custos das montagens, o valor dos salários dos artistas, e explicitava a estrutura mantida por Walter Pinto:

Walter mantém 150 empregados, no Rio, e 100, em São Paulo, entre ‘astros’, ‘estrelas’, artistas, ‘girls’, marceneiros, eletricitas, músicos, ensaiadores, porteiros, contabilistas, publicitários, varredores, pintores, etc. habitualmente, trabalham no teatro 16 costureiras, não se contando as tarefeiras, com serviço feito em casa. (idem, p. 59)

A matéria traz ainda uma informação bem importante sobre a revista nacional – Walter Pinto afirmava que o Rio de Janeiro era uma das melhores praças para se fazer teatro, superando outras capitais sul-americanas como Santiago, Montevideu e Buenos Aires, onde,



segundo o empresário, o público não pagaria tão bem pelos espetáculos musicados. Este dado é confirmado pelo Carioca em edição posterior, que traz uma matéria sobre a chegada ao Rio da artista cubana Yolita Mendez. O empresário da artista contava ao jornal que no Brasil os teatros pagavam mais, comparativamente a Venezuela, Andes, Uruguai e Argentina: “em todos esses países não há movimento teatral como no Rio. Que elencos! Que salários! (...) Se tudo correr bem, ficaremos mais tempo no Brasil” (CARIOCA, 02/11/1950, p. 38)³.

Vedetes e o corpo feminino em cena

Nos primeiros anos como empresário teatral, Walter Pinto montava várias revistas por ano. Ao ganhar experiência com o negócio foi mudando de tática, diminuindo a quantidade de espetáculos, e aumentando o tempo de cada peça em cartaz. Para isso, procurou elevar o padrão das revistas, enriquecendo-as, e investindo em profissionais qualificados para compor sua equipe. Parte desta estratégia estava voltada para o treinamento das atrizes que compunham o elenco. Tanto *girls*⁴ quanto vedetes eram treinadas com rígida disciplina para que dominassem as diversas funções atribuídas ao papel que desempenhavam. No caso das vedetes, muitas eram as funções exercidas: “cantavam, improvisavam com desembaraço, dirigiam-se com naturalidade à plateia, sabiam contar piadas e eram sensuais” (VENEZIANO, 2011, p. 66). A este tipo de treinamento, Neyde Veneziano chamou de Sistema Vedete: “um método que pouco a pouco foi se solidificando e oferecia, às atrizes, todo o instrumental necessário para que elas conquistassem a plateia” (*idem*). Veneziano chama atenção ainda para o fato de que para muitas moças, obter o posto de vedete era uma construção que levava tempo; entrava-se na companhia como *girl*, e aos poucos, era possível ganhar destaque e ir subindo função por função.

Muitas destas moças nunca chegariam a desempenhar o papel de vedete, para o qual eram necessários muitos predicados e uma certa estrutura financeira – ou, ao menos, um protetor, um padrinho, um investidor: alguém que pudesse arcar com os custos da produção

³ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/830259/48051?pesq=walter%20pinto>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

⁴ Assim eram chamadas as coristas do teatro de revista, desde a década de 1920.



da estrela. Em uma matéria publicada pela Revista do Rádio em 1961⁵ as atrizes Joana D’Arc, Anilza Leone, Elizabeth Belair e Margot Morel falam sobre a profissão de vedete. Em comum, todas elas expressam que a carreira demandava tempo, estudo e sacrifícios; que não bastava ser bela – embora esse fosse um pré-requisito indispensável – mas era necessário estudar canto, dicção, aprender a andar e se movimentar em cena, saber se dirigir ao público, ser simpática, educada... Além disso, duas delas – Joana D’Arc e Margot Morel tocam na questão financeira, afirmando que não custa barato ser uma vedete. Joana D’Arc mencionava a necessidade de “um protetor que lhe compre os trajes” (REVISTA DO RÁDIO, 1961, ed. 620, p. 38)⁶. Margot Morel acreditava ser preciso “ter um bom costureiro e muito dinheiro para gastar em trajes de cena” (*idem*). Vale lembrar aqui que na história do teatro brasileiro podemos encontrar diversos depoimentos que atestam que por muito tempo, os próprios atores e atrizes eram responsáveis por adquirir e manter boa parte de seus trajes de cena; isso era, inclusive, uma ferramenta para os/as artistas, um atributo que lhes garantia determinados tipos de papel.

Já Elizabeth Belair levanta outra importante questão relacionada à carreira da vedete: a nudez artística. Segundo a atriz, “a vedete deve saber escolher bem seus papéis e quanto à roupa, se tiver um corpo bem feito, dispensa a roupa. O que é belo é para ser visto, portanto...quanto menos, melhor” (*ibidem*). A nudez artística apareceu nos palcos da revista brasileira na década de 1920, após a passagem pelo país da companhia francesa *Bataclan*. Na época, o nu artístico era restrito à exibição das pernas femininas sem uso de meias. Posteriormente, outras partes do corpo feminino foram deixadas à mostra; em alguns casos, a nudez era estática, e a atriz ficava parada como uma pintura no fundo do palco. Pouco a pouco o nu artístico vai sendo mais aceito e mais explorado. E também mais procurado, mais rentável.

Em minha pesquisa de doutorado, percebi que já na década de 1920, as atrizes passaram a se apropriar de seus corpos – e da nudez destes corpos – como capital simbólico, como moeda de valor (SILVA, 2018, p. 338). A presença feminina e desnuda em cena ganhou

⁵ Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/144428/35615?pesq=walter%20pinto>> . Acesso em: 30 jun. 2019.

⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/144428/35615?pesq=walter%20pinto>>. Acesso em: 30 jun. 2019.





tal importância que virou um dos traços de destaque do gênero revista. Chegando à década de 1960, encontramos diversas atrizes falando já mais abertamente e com mais segurança sobre o tema da nudez. Dorinha Duval, vedete que atuou em diferentes companhias de revista nas décadas de 1940 e 1950, em entrevista à Revista do Rádio pontuava: “eu mostro o meu corpo com a mesma naturalidade que uma secretária faz o seu serviço nu’a (*sic*) máquina de escrever. A maior diferença é que as secretárias trabalham de dia e eu, sempre pelas noites...” (REVISTA DO RÁDIO, 1962, ed. 645, p. 28⁷). Segundo o periódico, Dorinha já teria figurado nas listas “das mais ‘certinhas’, das ‘mais bem despidas’, e das ‘mais boas’” (*idem*).

Nesta mesma entrevista, a atriz contava que o marido não gostava que ela trabalhasse com teatro de revista, pois tinha ciúmes. A conciliação entre carreira artística e matrimônio muitas vezes era complicada para as atrizes, sobretudo para aquelas que atuavam no gênero revistheiro. Nesse caso, a vedete conseguia manter trabalho e casamento, realidade que muitas atrizes não puderam vivenciar.

E este era um tema em pauta na época, como podemos perceber em outra matéria publicada no mesmo periódico, no ano anterior. Ao ser entrevistada, a atriz Glória Beatriz Dalaisse – mais conhecida como Amparito – disparou: “faço uma advertência aos homens que me assediam com propostas de casamento: eu continuarei a trabalhar no teatro, mesmo depois de casada, fazendo nu artístico. E ficarei contente, se o meu marido for ao meu local de trabalho, aplaudir-me. Arte é arte!” (REVISTA DO RÁDIO, 1961, edição 616, p. 28)⁸.

Amparito, nascida na Argentina, começou a trabalhar como corista de teatro de revista quando tinha 15 anos, e aos 17, já fazia nu artístico. Sobre esse período de sua vida, a atriz contou à Revista do Rádio:

nem quero me lembrar do trabalho que dei à Censura! Sinceramente: eu gostava de mostrar o meu corpo. E, para minha sorte, o “Follies Bergère”⁹ havia acabado com um “tabu”.

Se as francesas puderam aparecer despidas, está claro que as argentinas tinham direito de fazer a mesma coisa. (*idem*)

⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/144428/36903?pesq=walter%20pinto>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

⁸ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/144428/35397?pesq=walter%20pinto>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

⁹ O *Follies Bergère*, assim como o *Bataclan*, apresentava espetáculos de revista e gêneros afins com nudez feminina já no início do século XX, na França.



Posteriormente a atriz veio morar no Brasil, a convite de Walter Pinto. Depois de uma temporada no Recreio, passou por outras companhias, e seguiu para a televisão. Quando questionada sobre como se sentia fazendo nu artístico, respondia: “ora, experimento apenas a sensação de uma artista que está sem roupa” (ibidem). Amparito sustentava ainda a opinião de que saber despir-se é uma arte, muito mais difícil de ser executada do que vestir-se. Em suas palavras:

Qualquer mulher pode comprar bons vestidos, cobrir-se de jóias e fazer sucesso numa festa ou na rua. Para qualquer tipo de cabelo há sempre um penteado adequado. Mas, para despir-se a situação muda. É preciso que sejam observados itens todos especiais... (...) A artista tem de fazer, como se estivesse sozinha, em uma noite calma, pronta para dormir. Não deve imaginar que está sendo vista. Fazer tudo com naturalidade. (REVISTA DO RÁDIO, 1962, edição 648, p. 14)¹⁰

Conforme a nudez (em seus diferentes graus) vai se estabelecendo como um dos pilares do teatro de revista, aumenta também a exigência de que as mulheres em cena sejam belas. Nos jornais e revistas da época, as atrizes eram elogiadas por sua beleza plástica, associada a talento ou experiência em alguma área artística – canto ou dança, por exemplo. Mas o atributo que a priori garantiria a jovens garotas a possibilidade de sucesso perante as ribaltas era, via de regra, beleza física. Essa abriria portas.

Corpo desnudo: o triunfo do biquini

Na companhia Walter Pinto, assim como em outras trupes de teatro de revista, a nudez feminina era adornada por luxo, requinte e elegância. Era uma mistura de corpos nus com trajes fantasiosos, exuberantes, fascinantes. Nas críticas publicadas nos jornais, algumas vezes era reportado o excesso de nudez, quase pornográfico. Mas sempre, quase sem exceção, os trajes de cena e adereços eram muito elogiados e tidos como pontos altos dos espetáculos. Na edição número 187 do periódico Rio, publicada em janeiro de 1955, há uma nota que compara Walter Pinto a Ziegfeld – empresário norte-americano famoso por produzir revistas feéricas nos moldes da *Folies Bergère* de Paris. Segundo o autor do texto, Walter Pinto

¹⁰ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/144428/37045?pesq=walter%20pinto>>. Acesso em: 28 jun. 2019.



“entulha o palco de cor, luz, badulaques, piscina, plumas de todas as cores e tamanhos, araras e papagaios, os infalíveis pavões e mulheres nuas em profusão”¹¹.

Sobre o espetáculo *Muié Macho, Sim Sinhô* (1951), Lucio Fiuza escreveu no periódico *Carioca*: “é uma revista-fantasia onde de tudo se encontra um pouco e até lindas mulheres, quase totalmente desnudas, mas dentro de uma medida artística...” (*CARIOCA*, 18/01/1951, p. 37)¹². O autor ponderava que as provocações e os duplo sentidos apresentados nas revistas, assim como o nudismo de *girls* e vedetes estavam de acordo com o que era exigido pelo gênero. No entanto, tecia duras críticas a alguns espetáculos em cartaz na cidade, em que imperavam “o abuso da pornografia e o desenfreamento da imoralidade” (idem). *Muié Macho, Sim Senhor* não figurava entre estes; pelo contrário, o crítico considerou a montagem primorosa.

Figura 2: Cena de *Muié Macho, Sim Sinhô* (1951)



Fonte: <https://primeiroteatro.blogspot.com/2014/08/grandes-vedetes-do-brasil.html>, 2019

Com a popularização dos banhos de mar como prática social e de lazer no início do século XX, podemos observar as transformações sofridas pelos trajes de banho tanto masculinos, quanto femininos. No caso das mulheres, a vestimenta que no início do século

¹¹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/146854/12440?pesq=walter%20pinto>>. Acesso em 28 jun. 2019.

¹² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/830259/48754?pesq=muié%20macho>>. Acesso em 28 jun. 2019.



deixava o tronco inteiro coberto vai paulatinamente sendo substituída pelo biquíni composto por duas peças separadas, que por sua vez, vão diminuindo de tamanho com o passar dos anos. Na década de 1950 esse tipo de vestuário já estava bastante difundido, e podia ser visto tanto nos palcos de teatro de revista, quanto nas páginas de periódicos impressos. Na cena revisteira, o biquíni era frequentemente recoberto por lantejoulas ou paetês, e acompanhado por adereços vistosos feitos com plumas.

Figura 3: A atriz Margot Morel em traje de cena



Fonte: <http://memoria.bn.br/docreader/083712/101598?pesq=walter%20pinto>, 2019

Já nos periódicos, o biquíni aparece sendo usado por girls e vedetes, em colunas de teatro e vida social. O traje servia para expor o corpo das atrizes, possibilitando que o leitor –



ou espectador, conforme o caso – pudesse analisar ao máximo a “beleza plástica” da artista em questão. Dessa maneira, o imaginário social da vedete desnuda é construído não só no palco, mas também nos periódicos. Essa é a ideia vendida pela imprensa.

Considerações finais

Ao olharmos para a história do teatro de revistas brasileiro da primeira metade do século XX, podemos perceber que a presença feminina nos palcos aumenta consideravelmente. Se antes as atrizes estavam mais concentradas nas funções de coro, e o protagonismo residia com os atores cômicos, no decorrer do século XX as mulheres tomam a frente da cena, crescem em número e em importância. Contudo, é preciso analisar que tipo de talentos um artista homem precisava demonstrar para ser reconhecido, e por que tipo de talentos uma artista mulher ganhava importância profissional; de modo geral, as expectativas colocadas sobre atores e atrizes em cena eram bastante diferentes.

Ainda que tenha indubitavelmente ganhado espaço e reconhecimento nos palcos, o corpo feminino tinha por principal função embelezar a cena. Se junto com isso a atriz ainda soubesse cantar, dançar ou se dirigir ao público, tanto melhor. Mas o atributo primordial que uma atriz de revistas guardava era sua beleza, que deveria ser colocada a serviço do espetáculo.

Com o passar do tempo, o imaginário social atribuído à revista vai se amalgamando ao imaginário social atribuído à figura da vedete; na mesma proporção, a imagem da vedete se mescla à ideia do corpo feminino desnudo. Walter Pinto, ao seguir os passos do pai, foi um dos responsáveis por reforçar esse imaginário, renovando o teatro de revistas brasileiro e escrevendo, na prática, parte importante da trajetória deste gênero que foi tão marcante na história do nosso teatro.

Referências

CARIOCA. Rio de Janeiro, 1950/1951. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 jun. 2019.





CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral**: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. O desnudar do corpo feminino. **DA Pesquisa** – Revista de Investigação em Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. v. 3, p. 1-11, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/index>>. Acesso em: 31 dez. 2017.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro, 1961/1962. Disponível em <<http://memoria.bn.br>> . Acesso em: 30 jun. 2019.

RIO. Rio de Janeiro, 1955. Disponível em <<http://memoria.bn.br>> . Acesso em: 28 jun. 2019.

SILVA, Renata Cardos da. **Margarida Max**: do traje de cena à representação do feminino. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 58-70, 2011.

