

# Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro

*This Life is a Carnival: The Dialogue Between the Teatro da Madrugada by Carlos Machado and the Revelry of Rio de Janeiro*

*Esta vida es un carnaval: el diálogo entre el teatro da madrugada de Carlos Machado y la folia de Río de Janeiro*

Maximiliano Marques

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: maximarques26@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2959-1783>

Felipe Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: felipeferreira@pobox.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5023-5479>

## RESUMO

Este artigo focaliza a trajetória artística de Carlos Machado no *show business* nacional e internacional, bem como o luxo e o *glamour* dos espetáculos por ele produzidos em várias casas noturnas do Rio de Janeiro nos anos 1950 e 1960, destacando o diálogo desses espetáculos com os bailes de gala do Theatro Municipal e com as escolas de samba cariocas por meio de imagens e da revisão de literatura e periódicos. O trabalho argumenta

---

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

que os shows do produtor, inspirados no padrão cênico suntuoso e grandioso dos musicais realizados em Paris, Nova York e Hollywood na época, contribuíram para a “espetacularização” visual dos desfiles das agremiações carnavalescas.

**Palavras-chave:** *Carlos Machado; teatro musicado; shows; escolas de samba; bailes de gala do Theatro Municipal.*

#### ABSTRACT

This paper focuses on Carlos Machado's artistic trajectory in the national and international show business, as well as the luxury and the glamour of the shows he produced in several nightclubs of Rio de Janeiro in the 1950's and 1960's, highlighting the dialogue of these shows with the *bals masqués* of the Theatro Municipal and with the samba schools from Rio de Janeiro through images and the review of literature and journals. The work argues that the producer's shows, inspired in the sumptuous and grandiose scenic pattern of the musicals performed in Paris, New York and Hollywood at the time, contributed to the visual “spectacularization” of the parades of the carnival groups.

**Keywords:** *Carlos Machado; musical theatre; shows; samba schools; bals masqués of the Theatro Municipal.*

#### RESUMEN

Este artículo se centra en la trayectoria artística de Carlos Machado en el mundo del espectáculo nacional e internacional, así como el lujo y el glamour de los espectáculos que produjo en varias discotecas de Río de Janeiro en los años 1950 y 1960, destacando el diálogo de estos espectáculos con las fiestas de gala del Theatro Municipal y con las escuelas de samba de Río de Janeiro por medio de imágenes y la revisión de literatura y periódicos. El trabajo sostiene que los espectáculos del productor, inspirados en el patrón escénico suntuoso y grandioso de los musicales realizados en París, Nueva York y Hollywood en la época, contribuyeron a la “espetacularización” visual de los desfiles de los grupos de carnaval.

**Palabras clave:** *Carlos Machado; teatro musical; espectáculos; escuelas de samba; fiestas de gala del Theatro Municipal.*

## Introdução

Dezembro de 1953. Carlos Machado monta o show *Esta vida é um carnaval* e coloca em cena, de forma pioneira, em uma boate da Zona Sul do Rio de Janeiro, uma escola de samba “autêntica”, o Império Serrano, com todos os seus elementos “característicos”.

No final da década, o produtor dirige o espetáculo *The million dollar baby*, do qual participa outra agremiação tradicional, a Portela, representada por seus assistas, ritmistas, cabrochas, pastoras, porta-bandeira e mestre-sala.

Carnaval de 1979. A escola de samba Unidos de Vila Isabel conquista o campeonato carnavalesco carioca do Grupo 1B e ascende ao grupo principal no ano seguinte com o enredo “Os dourados anos de Carlos Machado”, exaltando “O Rei da Noite” (como era conhecido o produtor).

Uma década mais tarde, Machado volta a ser lembrado na folia, dessa vez no desfile da Estação Primeira de Mangueira, cujo enredo “Trinca de Reis” homenageava o produtor ao lado de Walter Pinto e Chico Recarey, outros expoentes do *show business* nacional.

Quatro momentos. Quatro aberturas notáveis para o diálogo entre o teatro musicado de Machado e as escolas de samba, no contexto daquilo que Hall (2003), Ferreira (2012) e Storey (2015) definem como cultura popular<sup>1</sup>.

A partir daí, este artigo<sup>2</sup> irá investigar três questões: (1) quais eram as características dos shows de Carlos Machado nos anos 1950 e 1960; (2) como se deu, nessa fase, a relação entre suas produções e o carnaval carioca; e (3) de que forma seus musicais contribuíram para a formação da visualidade “espetacularizada” da “festa máxima brasileira”.

Inicialmente, focalizaremos a trajetória artística de Machado, assim como a influência dos musicais internacionais sobre seus espetáculos, estes últimos destacados como terreno fértil de comunicação com o espaço global. Em seguida, abordaremos o diálogo de suas montagens com duas expressões da cultura carnavalesca: os bailes de gala do Theatro Municipal e as escolas de samba do Rio de Janeiro, ressaltando o processo marcado por “resistências” e “incorporações” (Storey, 2015); a “tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” (Hall, 2003, p. 257); e os embates simbólicos entre a tradição/autenticidade das escolas e a suntuosidade/ostentação das realizações do produtor para a construção das estéticas “moulinrougiana”<sup>3</sup> e “ziegfeldiana”<sup>4</sup> dos desfiles das agremiações.

## **A trajetória de Carlos Machado no *show business* nacional e internacional**

Nascido em Porto Alegre (RS), em 16 de março de 1908, José Carlos Penafiel Machado, em sua juventude, foi campeão de natação, remo e bilhar, além de redator de revista de turfe. O interesse pelo jogo o fez frequentar o cabaré Clube dos Caçadores, no qual havia apostas na roleta e espetáculos ao som de tangos e com a participação de belas mulheres. Nessa fase, por influência de Jardel Jércolis – um dos principais produtores do teatro musicado brasileiro –, foi estimulado a ir para Paris, o que fez em 1932. Na capital francesa, começou a estudar coreografia, cenografia e *mise-en-scène* até estreiar, no ano seguinte, como bailarino, na boate do Hotel George V. Pouco tempo depois, tornou-se assistente de Henri Varna, no Casino de Paris, onde trabalhou, como ator, ao lado de Maurice Chevalier. Essa experiência fez o jovem brasileiro ser chamado a participar dos espetáculos musicados de G. Cochran, no Paladium, de Londres, em 1936, e, logo após, nos *Clifford's Fischer Shows*, do French Casino, na Broadway. Porém, a convite de Mistinguett, a maior estrela do *music hall* francês na época, com quem já trabalhara, Machado retornou a Paris, a fim de dirigir produções montadas pela artista nos teatros Mogador, Alhambra, Bobino e Moulin Rouge, até finais de 1938 (Gueiros, 1957; Shatowsky, 1963).

No ano seguinte, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Machado decidiu voltar para o Brasil, organizando, embora não tivesse conhecimento formal de música, a orquestra Brazilian Serenaders, que se apresentava em diversos cassinos<sup>5</sup>. No entanto, a proibição dos jogos de azar no país, determinada por decreto assinado pelo presidente Eurico Gaspar Dutra, em 1946, resultou no fim

---

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

de sua orquestra<sup>6</sup>. Em decorrência, Machado criou, a partir do final da década de 1940, um novo tipo de diversão noturna na cidade do Rio de Janeiro: o teatro da madrugada<sup>7</sup>, produzido em formato de show e baseado no encadeamento de números de música e dança, bem como em roteiro incluindo referências históricas. Esse estilo de espetáculo era “um cruzamento tropical do *music hall*<sup>8</sup> francês com o musical americano, das revistas<sup>9</sup> com a Broadway” (Noronha, 1998, p. 15), apresentado em várias casas de shows por ele dirigidas na cidade, entre elas as boates Monte Carlo<sup>10</sup>, na Gávea; Casablanca<sup>11</sup>, na Urca; e Night and Day<sup>12</sup>, na Cinelândia. Essas boates, ícones da diversão noturna elegante e refinada da Zona Sul carioca nas décadas de 1950 e 1960, acomodavam de 200 a 350 pessoas em suas mesas e serviam jantares acompanhados de uísque escocês e champanhe francês, após os quais eram exibidas as montagens do produtor, assistidas por famílias tradicionais da sociedade carioca, diplomatas, políticos, empresários, jornalistas, turistas e celebridades nacionais e internacionais. Machado chegou, mesmo, a contratar artistas como Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Sammy Davis Jr. e Lena Horne para apresentações na cidade (Noronha, 1998), além de ser convidado a montar seus shows no exterior. Em 1960, produziu o espetáculo *Brasil* no Radio City Music Hall, em Nova York, do qual fizeram parte artistas brasileiros e norte-americanos. No ano seguinte, apresentou *Carnival in Rio*, em Chicago, e, em 1964, *Samba, Carnaval y Mujer e Rio, Ciudad Maravillosa*, ambos na Cidade do México (Noronha, 1998).

## A influência estrangeira

Em suma, os anos vividos como bailarino e diretor, entre montagens em Paris, Nova York e Londres, nos anos 1930, deram a Carlos Machado *expertise* para produzir espetáculos sofisticados no Rio de Janeiro nas décadas seguintes.

Em 1953, já era nítida a influência dos musicais norte-americanos sobre seu show *O terceiro homem* – uma “salada de referências a gêneros narrativos típicos de Hollywood que desembocava numa homenagem a Florenz Ziegfeld e aos musicais da Broadway” (Noronha, 1998, p. 77). No final do espetáculo, o produtor fez menção ao estúdio de cinema Metro-Goldwyn-Mayer, inspirando-se nos figurinos e modelos do filme *Cantando na chuva*<sup>13</sup>, lançado no Brasil no ano anterior.

Paralelamente, raras foram as realizações de Machado que não beberam na fonte do teatro musicado francês. Citamos o show *Satã dirige o espetáculo*, encenado na boate Casablanca em 1954, com referências a célebres montagens dos cabarés de Paris. Sobre essa produção, Noronha (1998, p. 86) afirma: “era uma espécie de acerto de contas com o passado parisiense, revendo diversas fases da história do teatro musical e do *music hall* à francesa”. O produtor chegou a ir à Cidade Luz, em busca de contratar artistas do Folies Bergère para participarem do show, além de importar tecidos, plumas e joias para a confecção de numerosos figurinos e adereços concebidos por sua esposa, Gisela Machado<sup>14</sup> (Noronha, 1998). Segundo o programa do show (*apud* Gonçalves, 2006), as plumas, *aigrettes* e *paradis* vinham da Société Parisienne de Parures & Nouveautés; os adereços, pérolas e pedrarias da Mazzda; as malhas da Maison Craig; a maquiagem cênica da Place Vendôme; o material elétrico da Maison Clémançon; e as perucas eram executadas por Louis Vivant.

A influência estrangeira nos shows do “Rei da Noite” é observada igualmente no musical *Mister samba* – uma homenagem ao compositor Ary Barroso –, produzido na boate Night and Day em 1957. No espetáculo, para o qual o produtor fez grande investimento em máscaras, sapatos, tecidos, plumas e pedrarias, importados tanto da França quanto dos Estados Unidos, cerca de 40 costureiras trabalharam, ao longo de três meses, na confecção de mais de 200 trajes, sob a supervisão de Gisela (Machado, 1957).

No ano seguinte, seu musical *Bela época 1900... 58*, baseado na opereta *A viúva alegre*, foi montado na boate Night and Day e repetiu o emprego de indumentária dispendiosa ao se espelhar na expressão visual dos musicais internacionais, apresentando malhas e plumas vindas de Paris (Fig. 1). Os trajes, executados por equipe formada por mais de 50 profissionais da costura, foram assinados, novamente, por Gisela. Além disso, Machado, à procura de exibir uma coreografia “original”, trouxe dos Estados Unidos, especialmente para a produção, Fred Kelly, irmão do ator Gene Kelly e um dos coreógrafos mais prestigiados do cinema hollywoodiano na época (Barbosa, 1958).



Figura 1. A riqueza da vestimenta trajada por artistas de Carlos Machado no show *Bela época 1900... 58*, no final da década de 1950. Fonte: Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A Press (O CRUZEIRO, 1958b, p. 143).

Ademais, o empresário mandou vir de Nova York, para seu musical *Vive les femmes*, representado na boate Night and Day em 1961, o grupo do coreógrafo americano Boots McKenna, artista participante de espetáculos de sucesso nos Estados Unidos, tais como *The Lady Says Yes* e *Three After Three*. A ideia do “Rei da Noite” “era montar um musical tipicamente americano, seguindo a estrutura básica do que se via na Broadway” (Noronha, 1998, p. 102).

Outro show de Machado a se inspirar em elementos estrangeiros foi *Rio de 400 janeiros*, um tributo ao quarto centenário da cidade, cuja estreia se deu no Golden Room do Hotel Copacabana Palace em 1964. A montagem se tornou um das mais duradouras e mais caras produzidas, até então, na América Latina, exibindo plumas, joias e tecidos comprados por Gisela em Paris (Diário Carioca, 1964b).

Observa-se, assim, por meio dessas descrições, que o produtor levou à cena uma expressão visual “moderna” semelhante àquela adotada nos musicais produzidos em Paris, Nova York e Hollywood nas décadas de 1950 e 1960.

## Os shows de Carlos Machado e os bailes de gala do Theatro Municipal

A partir de meados dos anos 1950, com a desvalorização gradual das antigas manifestações carnavalescas populares, os bailes se impunham como uma das principais formas de diversão do carnaval do Rio de Janeiro, alguns deles recebendo grande atenção da mídia, como o baile de gala do Theatro Municipal, que ocupava um dos espaços culturais mais ilustres do país (Ferreira, 2004). A festa elegante, em que a presença de artistas (incluindo internacionais) era esperada e comum, ocorria nos salões e no *foyer* da célebre “Casa de Ópera”, tendo dois grandes atrativos: as decorações singulares e suntuosas, concebidas, a cada ano, por artistas renomados como Roberto Burle Marx e Arlindo Rodrigues; e o concurso de fantasias originais surgido em 1936, do qual participavam figuras que se tornaram ícones do carnaval, tais como Clóvis Bornay, Zacharias do Rego, Paulo Varelli, Evandro de Castro Lima, Marlene Paiva, Wilza Carla, entre outras (Ferreira, 2004). Todos os anos, essas personalidades da folia trajavam fantasias riquíssimas e grandiosas em apenas uma noite, em busca da recompensa dos prêmios ou, ao menos, do conforto da publicidade e dos aplausos.

Responsável pelo surgimento e pela popularização da estética suntuosa ligada às grandes fantasias de luxo, o baile de gala do Theatro Municipal tinha, também, grande importância ao incentivar o caminho inverso, ou seja, trazer para dentro dos salões carnavalescos da elite as fantasias luxuosas que começavam a surgir nas escolas de samba (Sousa, 2018). O momento mais marcante dessa trajetória aconteceu no baile de 1964, com a aclamação recebida da plateia (que lotava o baile) pelo destaque do Salgueiro, Isabel Valença, após ser anunciada como ganhadora do primeiro prêmio de luxo feminino com sua fantasia “Rainha Rita de Vila Rica”, desenhada pelo carnavalesco Arlindo Rodrigues (Ferreira; Moraes, no prelo).

Além disso, o baile de gala do Theatro Municipal foi uma das fontes de inspiração para a criação de quadros nas produções teatrais carnavalescas realizadas na cidade. O show *Clarins em fá*, dirigido por Carlos Machado na boate Casablanca em 1952, revivia, por sinal, o desenvolvimento do festejo momesco<sup>15</sup>, desde o entrudo até os bailes do Municipal (Netto, 1953).

---

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

O famoso baile voltou à cena teatral no musical *Teu cabelo não nega*, produzido pelo “Rei da Noite” no Golden Room do Hotel Copacabana Palace, em 1963. Além de celebrar a obra de Lamartine Babo, a montagem mostrava, em um de seus quadros, intitulado “Carnaval do Municipal”, uma reprodução cenográfica das escadarias do prestigiado “Templo da Ópera” carioca.

Em adição, Machado montou, no ano seguinte, o musical *Rio de 400 janeiros* e contou com a presença de Evandro de Castro Lima representando D. Pedro II (Diário Carioca, 1964a), trajando, possivelmente, a fantasia com a qual foi premiado no concurso do Municipal de 1962 (Manchete, 1962b).

Por outro lado, observa-se que profissionais atuantes nos shows do produtor participavam do carnaval carioca. Joselito Mattos, por exemplo, além de trabalhar como figurinista nos musicais de Machado<sup>16</sup>, elaborava trajes para concursos de fantasias do Municipal, tendo obtido o terceiro lugar, em 1953, e o primeiro lugar, em 1961, este último na categoria originalidade, com a fantasia “Lêda, a Rainha de Esparta”, vestida por Hilda Asson (Vida Doméstica, 1961). Do mesmo modo, Aelson Trindade<sup>17</sup> se responsabilizava não apenas pela execução do guarda-roupa de numerosas produções do “Rei da Noite” – dando alma aos croquis concebidos por Gisela Machado<sup>18</sup> –, mas também pela criação, sob encomenda, de várias fantasias premiadas nos bailes de gala do Municipal, entre as quais “Morcego” (segundo lugar, em 1953); “Deusa de Marte” (segundo lugar, em 1954); “Shalimar” (segundo lugar, em 1955) (Tribuna da Imprensa, 1956); “Borboleta Real” (primeiro lugar, em 1956); e “Cavalo de Troia” (quinto lugar, em 1956) (Manchete, 1956). Cabe notar que a fantasia “Shalimar” (Fig. 2) lembra o traje emplumado de uma vedete do teatro musicado e parece ter servido de inspiração para a vestimenta usada por um dos destaques femininos do desfile da Mangueira de 1958 (Fig. 3).



Figura 2. A fantasia “Shalimar”, de autoria de Aelson Trindade, trajada por Zélia Hoffman no Theatro Municipal, em 1955. Fonte: Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A Press (O CRUZEIRO, 1955, p. 23).



Figura 3. O traje emplumado de uma das atrações femininas do desfile da Mangueira, em 1958. Fonte: Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A Press (O CRUZEIRO, 1958a, p. 111).

Na mesma década, destaca-se uma exposição de carnaval realizada no salão de leitura do Hotel Glória. Uma das artistas participantes do evento, Ruth Mendonça (tia de Gisela Machado), responsável por confeccionar “as máscaras usadas pelas bonitas *girls* do ‘Rei da Noite’, fez-se representar por uma série de máscaras riquíssimas” que, pouco tempo depois, obtiveram êxito no baile do Municipal (Rezende, 1956, p. 2).

A aproximação desses bailes com os shows do produtor é notada ainda em dois momentos: (1) em 1960, quando a vedete Núcia Miranda, estrela do elenco de Carlos Machado, obteve o primeiro lugar em originalidade no Municipal com a fantasia “Prosérpina”; e (2) em 1964, ano em que Paulo Varelli trajou a fantasia “Banzo Aiê” (Fig. 4) no famoso teatro operístico do Rio, espelhada em um show, de mesmo título, do “Rei da Noite” (Manchete, 1964).



Figura 4. A fantasia “Banzo Aiê”, apresentada por Paulo Varelli no Municipal em 1964.  
Fonte: Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A Press (O CRUZEIRO, 1964, p. 112-113).

Nota-se, desse modo, que os musicais de Machado e os bailes de gala do Theatro Municipal assimilaram diferentes elementos capazes de traduzir o diálogo entre ambas as manifestações.

## Os shows de Carlos Machado e o carnaval das escolas de samba

Em 1952, Carlos Machado realizou seu primeiro show carnavalesco, sob o título *Clarins em fá*,<sup>19</sup> conduzido pela personagem “Folia”, uma espécie de narradora e animadora dos quadros que faziam, em várias sequências, uma retrospectiva do carnaval carioca, incluído o das escolas de samba.

Seguindo esse formato de representação momesca, Machado produziu, no ano seguinte, o musical *Esta vida é um carnaval*, que quebrou todos os recordes de receita e permaneceu em cartaz por mais de um ano na cidade, entre a boate Casablanca e os teatros Jardel, em Copacabana, e Carlos Gomes, na Praça Tiradentes. Concebido em 18 quadros, com aproximadamente 1 hora e 20 minutos de duração, o show fixava-se no carnaval carioca entre 1939 e 1946, quase integralmente no período da Segunda Guerra Mundial, contando a história de Pai Januário (interpretado pelo sambista Aaulfo Alves), compositor do morro do Querosene. Após compor o samba “Implorar só a Deus”, Pai Januário desejava gravá-lo e torná-lo conhecido. Pelo entusiasmo de dois moleques do morro, “Zé boa fé” (Grande Otelo) e “Moleque 31” (Lord Chevalier), seu samba desceu à cidade, passou pelo Café Nice, pelas editoras, pelo programa de calouros, pela Lapa, pelo Cassino da Urca até triunfar finalmente no carnaval da Praça 11 e da Avenida Rio Branco, quando a escola de samba Império Serrano entrou em cena fechando o espetáculo (Salles, 1953; Flan: O Jornal da Semana, 1954). Ressalta-se, assim, a atuação, em uma boate carioca, de uma “legítima” agremiação carnavalesca, integrada por dezenas de figuras, entre ritmistas, passistas, pastoras, cabrochas, porta-bandeira e mestre-sala. Todos cantavam, no quadro de apoteose<sup>20</sup>, o samba-enredo “Exaltação a Tiradentes”, com o qual a escola se tornou bicampeã do carnaval carioca, em 1949. Confira a letra da composição: “Joaquim José da Silva Xavier/Morreu a 21 de abril/Pela Independência do Brasil/Foi traído e não traiu jamais/A inconfidência de Minas Gerais/Joaquim José da Silva Xavier/Era o nome de Tiradentes/Foi sacrificado pela nossa liberdade/Este grande herói/Para sempre há de ser lembrado”<sup>21</sup>. Aliam-se à atuação do Império Serrano na produção a *performance* de Russo do Pandeiro com sua batucada; a participação de Aaulfo Alves e suas pastoras; além de um número

---

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

expressivo de mulheres passistas dançando ao som do samba. Como destaca Nasser (1956, p. 58), Carlos Machado “trouxe para o palco as mais formosas mulatas<sup>22</sup> do mundo, material de primeira água para os que adoram a cor, inaugurando, em ‘Esta vida é um carnaval’, o primeiro *show* de mulatas para exportação”.

Em 1956, o mesmo Império Serrano voltou a se apresentar com seus sambistas no espetáculo *Saludo carioca*, montado por Machado no Uruguai. A produção era formada por quadros extraídos de seus principais musicais montados até aquele momento, tais como *Esta vida é um carnaval*, *Satã dirige o espetáculo* e *A grande revista* (O Jornal, 1956).

No final da década, o “Rei da Noite” contratou outra escola de samba carioca tradicional, a Portela, para atuar no show *The million dollar baby*, espelhado na paródia da célebre obra *A volta ao mundo em 80 dias*, de Júlio Verne. Exibido na boate Night and Day, o show mostrava a apresentação de componentes diversos da agremiação tricampeã do carnaval carioca no período: comissão de frente, passistas, ritmistas, pastoras, baianas, além do casal de mestre-sala e porta-bandeira. Participavam, ainda, do espetáculo Canelinha e seus ritmistas, e as passistas de Julia Rivas, o que incrementava a ambiência festiva típica da “grande festa nacional” nos tablados das boates.

Essa relação das montagens de Machado com as escolas de samba continuou em evidência no início da década de 1960 com o musical *Zelão boca rica*, realizado pelo produtor na boate Fred’s (em Copacabana) e, mais tarde, adaptado para o palco do Teatro Jardel. A própria história do espetáculo inspira-se no universo carnavalesco, a começar pelos personagens “Robertinho Sudoeste” (colunista social) e “Ricardinho Big Malião” (*playboy*), que desejam transformar a cabrocha do morro e rainha de uma agremiação local, “Teteia”, na nova estrela do “café society” carioca. Para isso, eles seriam patrocinados por um “caixa alta” e recrutariam cabelereiros, maquiadores, professores de boas maneiras, cursos de etiqueta e modistas. A campanha de publicidade envolveria a nova *lady* em noticiários jornalísticos, entrevistas na televisão, tarde de autógrafos e chás elegantes. A resistência do presidente da escola de samba, “Zelão Boca Rica” (Grande Otelo), é dominada a custo de cheques do financiador da aventura, e a oposição das grã-finas desaparece diante do prestígio crescente da nova estrela. Entretanto, com a aproximação do carnaval, a linda passista abandona tudo e foge para o morro em festa, voltando para os braços de Zelão, a fim de empunhar o estandarte de sua querida escola de samba no domingo de carnaval (Netto, 1962; Noronha, 1998).

---

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

Há, porém, mais. Em meados da década de 1960, o produtor apresentou o musical *Rio de 400 janeiros*, que permaneceu em cartaz por quase um ano. Com aproximadamente 1 hora de duração, o show contava com quadros referentes à Praça Onze e às escolas de samba, nos quais apareciam traços e figuras marcantes do carnaval: a passista (Figura 5), o ritmista (Figura 5), a porta-bandeira (Figura 6), entre outras.



Figura 5. A performance de artistas no espetáculo *Rio de 400 janeiros*, em 1965.  
Fonte: Coleção Foto Carlos Moskovic, Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.



Figura 6. Presença de porta-bandeiras no show *Rio de 400 janeiros*, em 1965.  
Fonte: Coleção Foto Carlos Moskovics, Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

Dessa forma, as produções de Carlos Machado procuravam dar ao espectador a noção “exata” do carnaval carioca (com toda sua vibração e evolução), ao reproduzir, cenicamente, a estrutura de um desfile “real” de escola de samba, mostrando todas as suas especificidades e os seus personagens “típicos”, ou seja, suas montagens buscavam levar o espírito das agremiações do morro para o asfalto, refletindo as raízes tradicionais das comunidades.

## **Os desfiles das escolas de samba e o teatro musicado de Carlos Machado**

Fortemente influenciado pela estética popular do carnaval, especialmente dos desfiles das escolas de samba, o teatro musicado de Carlos Machado acabou por inspirá-los a partir dos anos 1950, como parte do movimento de valorização das fantasias, assim como de alegorias e enredos, que se

tornam importantes quesitos de avaliação das escolas de samba. Essa valorização deve ser entendida no contexto da incorporação de professores egressos da Escola de Belas Artes da UFRJ, conhecida na historiografia carnavalesca como “revolução salgueirense<sup>23</sup>” (Guimarães, 2015).

Ressalta-se, no entanto, que as agremiações já buscavam aproximar-se de expressões culturais mais sofisticadas desde a década de 1940, entre elas o teatro de revista de Walter Pinto, do qual assimilaram o caráter da encenação “espetacularizada”, traduzida por vestes de altos custos, plumas em profusão, cenários monumentais, escadarias grandiosas e belas mulheres *performando* (Marques, 2018, 2020, 2022).

Vale notar que após a Segunda Guerra Mundial entraram em evidência o luxo e o requinte 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 da época, trajadas com seus vestidos amplos, luvas compridas, colares de pérolas e sapatos de salto alto (Fox, 1995).

Rapidamente, Carlos Machado capturou esse *look* particular das artistas dos filmes internacionais e passou, então, a explorá-lo crescentemente em suas produções, nas quais o encanto das vedetes se tornou um ingrediente essencial.

A personagem “vedete”, com seu traje característico, já seria personificada no desfile da Mangueira, em 1958 (Fig. 3) (Marques, 2018, 2020, 2022). Nesse período, cenógrafos e figurinistas do teatro musicado já participavam da nova realidade visual das agremiações, uma vez que o público passou a impor uma estética “moderna”, conforme lembra o jornalista Sérgio Cabral (2013) no prefácio do livro *O encarnado e o branco*, do carnavalesco Fernando Pamplona. Um exemplo foi Aelson Trindade, responsável pela criação e confecção do figurino 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 desfilou com uma ala formada por várias passistas encarnando a figura da vedete teatral (Jornal do Brasil, 1960) em todos os seus detalhes: o maiô justo e bordado; a saia farta presa na cintura; o adereço em forma de “canudo” comprido no alto da cabeça; o sapato de salto; e os brincos em argolas (Fig. 7).

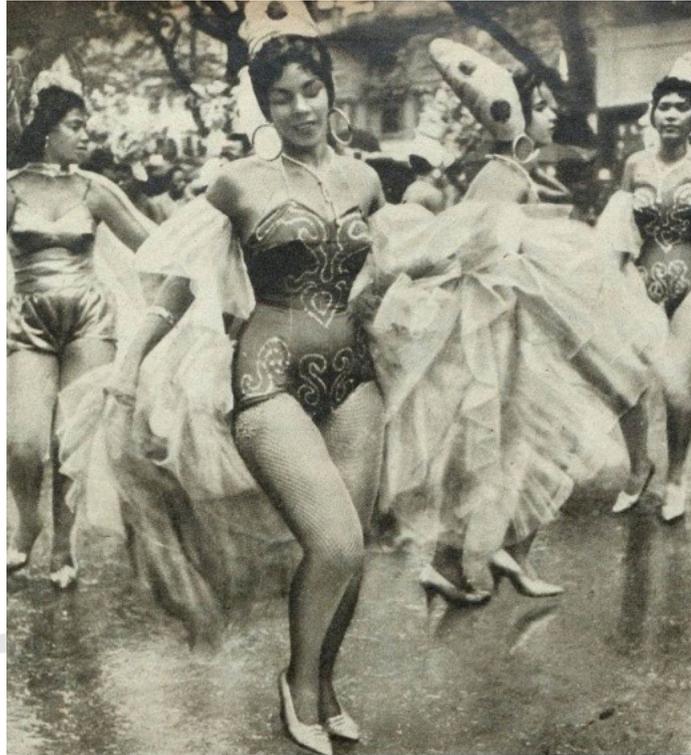


Figura 7. Passistas no carnaval da Mangueira, em 1960, caracterizadas como vedetes do teatro musicado brasileiro. Fonte: Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A Press (O CRUZEIRO, 1960, p. 12).

As escolas de samba passaram, a partir daí, a incorporar outros significados e funções a seus desfiles, abrindo caminho para novas indumentárias e para a inclusão de “gente de fora” de sua comunidade original. Em 1961, a propósito, a Portela e o Império Serrano anunciavam, em suas apresentações, a participação de passistas atuantes nas montagens do “Rei da Noite” (Tribuna da Imprensa, 1961).

Pouco tempo depois, o crescente profissionalismo<sup>24</sup> era notado em vários setores dos desfiles das agremiações, diante da disputa, cada vez mais acirrada, pelo campeonato anual, um dos motivos pelos quais passaram a se espelhar no teatro musicado nacional. No mesmo ano, a Mangueira contou com a atuação do Trio Pagão, grupo formado por passistas do show *Skindô*; o Salgueiro incrementou seu carnaval com Mercedes Batista (coreógrafa do teatro da madrugada) e seu *ballet* afro-brasileiro; e a Portela exibiu um espetacular chafariz e a *performance* das Irmãs Marinho (do

---

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

elenco de Machado) (Manchete, 1962a). Havia espaço ainda, nos desfiles carnavalescos, para baianas com adereços compridos no alto de suas cabeças, semelhantes àqueles usados nas montagens do produtor.

Embora amplamente louvadas, essas novidades também eram censuradas. Freire (1963), por exemplo, critica as baianas estilizadas que, segundo ele, começaram a aparecer no carnaval das escolas de samba com um “canudo” na cabeça, descrito como “um negócio horroroso, influência má do teatro de revista. Foi rara a escola que não apresentou pelo menos uma vestida assim. Ah, e também com umas argolas enormes, brancas, à guisa de brinco” (Freire, 1963, p. 9).

Em coerência com Freire, o compositor Candeia (*apud* Riff, 1978) considera que as agremiações estavam deixando de ser autênticas ao substituir sua tradição por valores distanciados da cultura afro-brasileira, transformando suas apresentações em um show teatral ao estilo Carlos Machado. O pesquisador José Ramos Tinhorão (1965b, p. 6) acrescenta:

a evolução do antigo desfile que valia por um “show” ambulante de cultura popular, ainda presa às raízes folclóricas, só podia evoluir para o “show” de teatro musicado, do tipo Carlos Machado. Desse momento em diante, com cenógrafos, ensaiadores, vedetes, conjuntos e outros profissionais pagos, está claro que os próprios crioulos iam deixar de idealismo, e com toda a razão passariam a amolecer o corpo: “dinheiro pra fantasia eu não tenho”, “fulano levou tanto pra sair, se eu não levar também eu não saio”.

Apesar das posições críticas de Tinhorão, Candeia e Freire, a influência dos musicais do produtor gerou novos sentidos para o carnaval das escolas de samba, que passaram a incorporar um modelo impactante de apresentação, no qual, a partir de então, predominou a associação com o luxo. Observa-se, desse modo, a abertura do corpo das agremiações à participação de elementos “estranhos” às suas origens, acentuando o formato dos desfiles para o caminho do “superespetáculo”.

Nesse sentido, destaca-se a participação do dançarino americano Lennie Dale (artista integrante das produções de Machado) na criação coreográfica do desfile da Portela de 1965, que seria alvo de críticas do jornalista Sérgio Bittencourt (1965, p. 3): “bailarino norte-americano bolando coreografia de escola é agressão. [...] Uma escola de samba, pelo menos até segunda ordem, não é corpo de baile de Carlos Machado, acostumado a só definir esplendor com plumas e gritinhos de oba”.

O carnaval de 1965 foi um tema abordado também por Tinhorão (1965a, p. 11) em matéria publicada no *Diário Carioca*, intitulada “Escola de samba desfila para a morte com enterro de 1ª da arte erudita”: “o desfile das escolas de samba deverá marcar, neste carnaval do IV centenário, o ponto culminante da festa no que ela tem de espetáculo, mas fixará, também, o instante histórico do início da sua rápida desagregação como fenômeno folclórico”. A reportagem aponta para uma possível “descharacterização” do carnaval das agremiações no período, sem levar em conta que são exatamente essas tensões entre o esplendor dos shows de grande porte (incluindo os de Machado) e a tradição das escolas de samba que determinam o caráter popular e dinâmico destas últimas. Embora acusadas de transformar seus desfiles em um espetáculo cada vez mais organizado e técnico, distante de suas “verdadeiras” raízes humildes, as escolas de samba estavam procurando adaptar-se àqueles novos tempos e às mídias da época.

Vale ressaltar ainda a presença de vedetes do teatro musicado nos desfiles carnavalescos. Müller (1966, p. 71) afirma:

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<sup>25</sup>. Falaram muito, criticaram mesmo. A intromissão de elementos “de fora” nas escolas de samba. Essa 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, essa 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 desse 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.

Esses laços entre as escolas de samba e os espetáculos musicados foram reforçados pela legenda de uma imagem relacionada ao desfile da Mangueira, publicada na revista *Manchete* (1965, p. 67) – “a inclusão de figuras estranhas no seu conjunto provocou alguma controvérsia, pois há quem se rebelde contra a invasão do samba autêntico pelas vedetes da zona sul” –, referindo-se, logicamente,

às estrelas dos shows do “Rei da Noite”. Uma delas, Gigi da Mangueira, “prejudicou as escolas de samba, que hoje desfilam no asfalto como se fossem Companhias de Walter Pinto ou Carlos Machado”, conforme comenta Porto (1965, p. 10).

Observa-se também a participação de artistas do *cast* de Machado no desfile do Salgueiro de 1968, integrado pelas Irmãs Marinho, pelo corpo de baile de Mercedes Batista e pelo conjunto de samba-show formado por 12 jambetes<sup>26</sup> (Correio da Manhã, 1968). No mesmo ano, Moraes (1968, p. 58) comenta:

Hoje, o grande poderio se concentra nas escolas de samba. “Estão virando *show*, parece teatro-revista” – os pessimistas não se cansam de investir contra elas, transformando-se por um momento em saudosistas. Não falta quem as acuse de negar suas origens, como se elas pudessem sobreviver sem acompanhar certas determinantes do momento.

Nesse contexto, a mulher se tornou um espetáculo à parte nos desfiles carnavalescos, e a personagem vedete contribuía para isso com seu poder de beleza e sedução. Sugerimos, aliás, que as atuais assistas e rainhas de bateria das escolas de samba são uma herança das vedetes do teatro musicado brasileiro (Marques, 2018, 2022), que viveram seu período de auge na fase Walter Pinto e Carlos Machado. A estética visual dessas divas do teatro de revista e do teatro da madrugada, em todos os seus trajes e acessórios (plumas, penas, lantejoulas, luvas longas, meias rendadas, saltos altos, brincos e colares), foi encarnada a tal ponto nos desfiles das agremiações que sua imagem passou a ser exportada para o carnaval realizado em outros países (Marques, 2018, 2022). Além disso, há também semelhanças entre as musas das escolas de samba e as vedetes do teatro musicado no que se refere à exposição do corpo escultural, à sensualidade ao dançar, à comunicação com o público e ao desejo de ser o centro das atenções. Segundo Veneziano (2011, p. 69), “Ser vedete era mais que personagem, ou tipo, ou função. Ser vedete era um estado muito especial de se achar dona da cena, bonita, sensual, poderosa [...]. Seu objetivo era fazer com que o público daquele dia nunca mais a esquecesse”.

Ainda sobre o tema, o jornalista Albino Pinheiro (1970, p. 61) relata: “para os quesitos da comissão julgadora, a beleza de atrizes e vedetes não vale pontos, mas é inegável que contribui para o maior brilho e interesse do formidável show”. O comentário do jornalista reforça o diálogo entre os espetáculos musicados e as escolas de samba no período.

Na década seguinte, a presença do imaginário do teatro da madrugada no carnaval carioca continuava a ser destacada na imprensa escrita. De acordo com Bonifácio (1985, p. 12): as agremiações passaram a se apoderar de coisas alheias, “foram aos *shows* de Carlos Machado e de Chico Recarey, onde furtaram as pernas volumosas e a evolução”.

Evidencia-se, portanto, que os desfiles das escolas de samba absorveram a atmosfera de imponência do teatro musicado nacional, fazendo de sua incursão pelo mundo dos *shows* de Carlos Machado um motivo para criações originais e sofisticadas.

## Considerações finais

Apoiado na vasta experiência acumulada nos anos em que atuou como bailarino e *metteur-en-scène* nos grandes centros mundiais do entretenimento, Carlos Machado articulou, em seus *night clubs*, numerosas referências, que iam desde o padrão cênico feérico dos *shows* dos cabarés parisienses até a estética monumental dos filmes musicais da Metro, passando pelas montagens deslumbrantes da Broadway e pelo espírito contagiante do carnaval brasileiro.

Nas décadas de 1950 e 1960, alguns figurinistas e vedetes atuantes em seus espetáculos participavam das atividades tradicionais dos bailes do Municipal, que, por sua vez, inspiravam quadros e se espelhavam em *shows* do produtor, além de “fornecer” algumas de suas personalidades para *performar* no gênero teatral.

No mesmo período, os musicais do “Rei da Noite” foram influenciados pelas escolas de samba cariocas e fixavam, em cena, suas figuras emblemáticas, tais como a porta-bandeira, o mestre-sala, a baiana, a cabrocha, a passista e o ritmista; seus instrumentos de percussão; e o “autêntico” ritmo de samba do morro, construindo um imaginário em torno das agremiações e do universo “negro” do samba.

Importante notar que o período que antecede essas décadas é marcado pelo surgimento de novos polos carnavalescos na cidade do Rio de Janeiro, principalmente nos subúrbios, e pela difusão dos bailes nos salões, liderados pelo baile de gala do Theatro Municipal. Todas essas influências fazem parte do amplo diálogo que (re)define continuamente os formatos carnavalescos. Os anos 1950, por sua vez, veem surgir os primeiros artistas ligados diretamente à produção para o carnaval, seja

nas decorações de ruas e salões de bailes, seja atuando diretamente nas escolas de samba, estabelecendo contato cada vez mais estreito entre o mundo da arte e o carnaval. Ampliava-se, desse modo, o interesse da classe média pelos desfiles, posteriormente reforçado por sua transmissão televisiva e pela gravação dos LPs de samba-enredo (Bezerra, 2017).

Pouco a pouco, as escolas de samba se transformaram em um grande show, digno de ser comparado aos espetáculos de Machado, “vedetizando”, por meio de figurinos e adereços caros, seu carnaval, transformando-o em “passarela” ou “pista de dança” de mulheres espetaculares repletas de plumas.

Embora mantivessem o discurso da tradição, as escolas de samba passaram, desde então, a ressignificar seus valores e a incorporar novos sentidos a seus desfiles, aproximando-se da dramaturgia da época e profissionalizando-se por meio da colaboração de vedetes, coreógrafos, figurinistas e cenógrafos oriundos dos shows musicados.

O diálogo entre as montagens do “Rei da Noite” e as agremiações carnavalescas pode ser entendido, portanto, como um movimento de abertura ao novo, no qual estas últimas incorporaram elementos “modernos”, visando conquistar boas notas na competição pelo campeonato carnavalesco.

Se por um lado as escolas de samba eram acusadas de se afastar de suas origens populares, por outro elas ofereciam um espetáculo cada vez mais rico em termos de efeitos visuais e coreográficos ao se inspirar em elementos do teatro musicado, redefinindo-se como expressão de uma cultura popular capaz de dialogar com influências apresentadas em múltiplas escalas.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Delson. **Fora do sério**: um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- AUGRAS, Monique. **Medalhas e brasões**: a história do Brasil no samba. Rio de Janeiro: Centro de Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1992.
- BARBOSA, Adriano. A viúva alegre de Grande Otelo custa mais de 3 milhões. **O Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, n. 37, p. 4-8, 6 de setembro de 1958.
- BEZERRA, Danilo Alves. **Os carnavais cariocas e sua trajetória de internacionalização (1946-1963)**. Jundiaí: Paco, 2017.
- BITTENCOURT, Sérgio. O absurdo também acontece. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22.031, 29 de janeiro de 1965. 2º Caderno, p. 3.
- BONIFÁCIO, Aroldo. Do jeito que o samba vai. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 159, n. 16, 19 de outubro de 1985. Caderno de Negócios, p. 12.
- CABRAL, Sérgio. Prefácio. In: PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013. p. 11-13.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MPB. **Brazilian Serenaders**. [2021?]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/brazilian-serenaders/>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERREIRA, Felipe. **Escritos carnavalescos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- FERREIRA, Felipe; MORAES, Débora. Aconteceu no Municipal: o baile de gala que marcou o carnaval carioca. **Ritmo: Revista Interdisciplinar do Teatro Municipal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 2024. No prelo.
- FOX, Patty. **Star Style: Hollywood Legends as Fashion Icons**. New York: Angel City Press, 1995.
- FREIRE, Napoleão Moniz. O desfile. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano 14, n. 2.985, p. 9, 1 de março de 1963.
- GALERIA DO SAMBA. **Império Serrano**: carnaval de 1949. Rio de Janeiro: Galeria do Samba, [2023?]. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1949>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- GONÇALVES, Ney Madeira. **A vedete da madrugada**: observação e análise dos figurinos femininos de Gisela para o Teatro da Madrugada na década de 1950. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- GUEIROS, José Alberto. Rio... de janeiro a janeiro. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 14, p. 62-71, 19 de janeiro de 1957.

GUIMARÃES, Helenise. **A batalha das ornamentações**: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. *In*: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 247-264.

HARTNOLL, Phyllis; FOUND, Peter. **The Concise Oxford Companion to the Theatre**. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MACHADO, Carlos. O Rio antes e depois da meia noite. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 6.959, 6 de agosto de 1957. 2ª seção, p. 11.

MARQUES, Maximiliano. **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 Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MARQUES, Maximiliano. Tem bububu no bobobó: o teatro de revista de Walter Pinto e as escolas de samba. *In*: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata de Sá (org.). **Carnaval sem fronteiras**: as escolas de samba e suas artes mundo afora. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020. p. 125-151.

MARQUES, Maximiliano. Folia em revista: o teatro de Walter Pinto e a festa carnavalesca carioca. **Revista Sala Preta**, v. 21, n. 2, p. 91-115, dez. 2022.

MORAES, Eneida de. 128 anos de carnaval carioca. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 824, p. 57-58, 3 de fevereiro de 1968.

MÜLLER, Gilda. Elas sambam no asfalto. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 38, n. 22, p. 68-73, 5 de março de 1966.

NASSER, David. Rio Mulato. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 28, n. 18, p. 58, 18 de fevereiro de 1956.

NATAL, Vinícius; FERREIRA, Felipe. Miguel Moura: negritude, pintura e carnaval nas artes cariocas. *In*: BARONE, Ana; PINHEIRO, Gleuson; FEITOSA, Maria (org.). **Samba e cidade**. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 93-114.

NETTO, Antônio Accioly. Teatro no Rio. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 25, n. 12, p. 55, 3 de janeiro de 1953.

NETTO, Antônio Accioly. Zelão boca rica: da boate para o teatro. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 35, n. 8, p. 109, 1 de dezembro de 1962.

NORONHA, Luiz. **Carlos Machado**: o teatro da madrugada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

PINHEIRO, Albino. Samba alegria do povo. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 17, n. 932, p. 61-82, 28 de fevereiro de 1970.

PORTO, Sérgio. Confronto: a nossa música popular. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11.284, p. 10, 3 de janeiro de 1965.

---

MARQUES, Maximiliano; FERREIRA, Felipe. *Esta vida é um carnaval: o diálogo entre o teatro da madrugada de Carlos Machado e a folia do Rio de Janeiro*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48019>>

REZENDE, João. Exposição de Carnaval. **Última Hora**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 1.411, 25 de janeiro de 1956. 2º caderno, p. 2.

RIFF, Sérgio. Candeia: boa cabeça. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 88, n. 223, 17 de novembro de 1978. Caderno B, p. 1.

SALLES, Mauro. Esta vida é um carnaval. **O Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 46, p. 32, 15 de dezembro de 1953.

[Sem título]. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 22.951, p. 7, 30 de janeiro de 1968.

[Sem título]. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11.174, p. 6, 25 de agosto de 1964a.

[Sem título]. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11.212, p. 8, 8 de outubro de 1964b.

[Sem título]. **Flan**: o jornal da semana, Rio de Janeiro, ano 2, n. 43, p. 18-21, 31 de janeiro a 6 de fevereiro de 1954.

[Sem título]. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 68, n. 32, 7 de fevereiro de 1959. 1º Caderno, p. 7.

[Sem título]. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 69, n. 51, 3 de março de 1960. 1º Caderno, p. 12.

[Sem título]. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 200, p. 6-10, 18 de fevereiro de 1956.

[Sem título]. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 507, p. 36-39, 6 de janeiro de 1962a.

[Sem título]. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 517, p. 10-17, 17 de março de 1962b.

[Sem título]. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 615, p. 44, 1 de fevereiro de 1964.

[Sem título]. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 12, n. 674, p. 55-70, 20 de março de 1965.

[Sem título]. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 27, n. 22, p. 23, 12 de março de 1955.

[Sem título]. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 30, n. 20, p. 111, 1 de março de 1958a.

[Sem título]. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 30, n. 52, p. 143, 11 de outubro de 1958b.

[Sem título]. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 32, n. 23, p. 12, 19 de março de 1960.

[Sem título]. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 21, p. 112-113, 29 de fevereiro de 1964.

[Sem título]. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano 37, n. 10.862, p. 7, 2 de fevereiro de 1956.

[Sem título]. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 1.842, 18 de janeiro de 1956. 2º Caderno, p. 1.

[Sem título]. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano 13, n. 2.370, p. 1 e 10, 15 de fevereiro de 1961.

[Sem título]. **Última Hora**, Rio de Janeiro, ano 13, n. 4.093, p. 12, 6 de julho de 1963.

[Sem título]. **Vida Doméstica**, Rio de Janeiro, ano 40, n. 515, p. 41, fev./mar. 1961.

SHATOWSKY, Alberto. Carlos Machado: um sonhador com os pés na terra. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 563, p. 22-25, 2 de fevereiro de 1963.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Vestidos para brilhar**: uma epopeia dos grandes destaques do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Editora Rico, 2018.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. Escola de samba desfila para a morte com enterro de 1ª da arte erudita. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11.296, p. 11, 17 de janeiro de 1965a.

TINHORÃO, José Ramos. Cultura popular: escola? de samba? **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11.341, p. 6, 13 de março de 1965b.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas pro ar**: o teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

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

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. São Paulo: Sesi Editora, 2013.

## NOTAS

- 1 Entendida, neste artigo, como 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 difusão de temas e questões afeitos à ‘alta’ e ‘baixa’ culturas” (FERREIRA, 2012, p. 25).
- 2 Decorrente de pesquisa realizada por Maximiliano Marques em seu estágio de pós-doutorado, concluído em 2019 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do professor doutor Felipe Ferreira.
- 3 O termo está associado ao Moulin Rouge, cabaré parisiense conhecido por seus shows feéricos, contando com cenários gigantescos, figurinos caros, escadarias e coreografias grandiosas, além de lindas mulheres.
- 4 Expressão relacionada a Florenz Ziegfeld, renomado produtor da Broadway. Suas revistas teatrais, as Ziegfeld Follies (1907-1931), eram marcadas pelo padrão cênico impactante e pela beleza feminina (HARTNOLL; FOUND, 1996).
- 5 No Cassino da Urca; no Hotel Cassino Icaraí (Niterói, RJ); no Cassino Quitandinha (Petrópolis, RJ).
- 6 Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, disponível em <https://dicionariompb.com.br/grupo/brazilian-serenaders/>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- 7 Segundo Gonçalves (2006), o teatro da madrugada começava às 11 horas da noite ou à meia-noite, criando uma identidade para a noite carioca devido à beleza e sensualidade das vedetes e *girls*, à criatividade dos roteiros e ao apuro no acabamento visual.
- 8 Tipo de espetáculo que apresenta “uma série de números de canto, dança e comédia, exibido não em teatros, mas em casas, onde diante do palco havia sempre um salão com mesas em que a plateia podia comer e beber durante o *show*” (GONÇALVES, 2006, p. 18).
- 9 O teatro de revista é um gênero de espetáculo teatral de origem francesa, surgido no Brasil em meados do século XIX. Sua trajetória no país pode ser dividida em três períodos: (1) da segunda metade do século XIX às primeiras décadas do século XX, marcado pela prevalência dos textos das peças; (2) entre as décadas de 1920 e 1930, quando o gênero entrou no caminho das produções de grande montagem, com luxo e fantasia, porém mantendo ainda a força textual; e (3) a fase Walter Pinto (1940-1961), caracterizada pelo crescente investimento no padrão cênico feérico, com ênfase na suntuosidade, no profissionalismo e na “modernização” das produções, que se apropriavam de elementos visuais diversos para atrair o público, tais como figurinos caríssimos, cenários imponentes, escadarias grandiosas, cascatas de diferentes formas e recursos inovadores de maquinaria e iluminação (ANTUNES, 2004; VENEZIANO, 2013).
- 10 A boate Monte Carlo foi a primeira casa noturna de Machado, inaugurada em 1948.
- 11 A boate inspirava-se no filme *Casablanca*, estrelado por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, comportando produções mais sofisticadas (NORONHA, 1998).
- 12 A boate Night and Day era dotada de palco grande e de ampla pista de dança. O primeiro espetáculo marcante nela produzido por Machado foi *A grande revista*, em 1955, resgatando a história do teatro de revista brasileiro.
- 13 Conforme descrito no programa do espetáculo *O terceiro homem* (apud GONÇALVES, 2006).
- 14 Responsável pelos figurinos de muitos shows do marido, que pareciam dar a tônica das produções, Gisela Machado criou uma unidade visual e definiu uma estética peculiar do teatro da madrugada do “Rei da Noite” (GONÇALVES, 2006).
- 15 O carnaval se constituiu como importante temática não somente para os shows de boate, mas também para outras produções culturais e artísticas do período, tais como os espetáculos do teatro de revista brasileiro e os filmes de chanchada produzidos pela Atlântida na época que antecedia a folia, para citar alguns exemplos.
- 16 Joselito também criou figurinos para muitas produções de Walter Pinto: *Muié macho, sim, sinhô*, em 1950; *É fogo na jaca*, em 1953; *Eu quero é me badalar*, em 1954; *Rumo a Buenos Aires*, em 1955; *Botando pra jambrar*, em 1956; *É de xurupito*, em 1957; *Tem bububu no bobobó*, em 1959; e *É xique xique no pixoxó*, em 1960 (MARQUES, 2018).
- 17 Aelson já criava trajes para o teatro de revista brasileiro no final dos anos 1940. Além de ter atuado com Machado, foi figurinista da Companhia Walter Pinto, com quem trabalhou nas peças *Botando pra jambrar*, em 1956; *É de xurupito*, em 1957; *Tem bububu no bobobó*, em 1959; e *É xique xique no pixoxó*, em 1960 (MARQUES, 2018).

## NOTAS

---

18 Os figurinos assinados por Gisela para os shows de Carlos Machado eram executados nos ateliês das boates, sob a direção de Aelson Trindade.

19 O espetáculo era anunciado na imprensa escrita como uma revisão de 50 anos do carnaval em 50 minutos.

20 De acordo com Veneziano (2006, p. 154), 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”.

21 Letra disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1949>. Acesso em: 16 jan. 2023.

22 Mantivemos a palavra “mulata” nas citações, considerando que era um termo corrente na época abrangida pelo presente estudo, em boa parte ligado ao contexto de internacionalização do carnaval. Reconhecemos, entretanto, sua carga de preconceito à luz da contemporaneidade.

23 A inegável contribuição da participação de professores da EBA-UFRJ, capitaneada por Fernando Pamplona, vem sendo, atualmente, relativizada, uma vez que teria colaborado para obscurecer a participação de artistas negros que atuavam nas escolas de samba nos anos 1950. Sobre o tema, ver Natal e Ferreira (2021).

24 De acordo com Augras (1992, p. 57), a participação de artistas “contratados para realçar a beleza do desfile é tão antiga como o próprio carnaval”. A autora identifica o fato de que as grandes sociedades há tempos recorriam a especialistas na montagem de seus desfiles e observa, ainda em meados da década de 1930, a contratação de renomados cenógrafos para a realização do carnaval da escola de samba Vizinha Faladeira.

25 O grupo citado era formado por Isabel Valença, Gigi da Mangueira, Odília da Portela e Paula do Salgueiro.

26 Bonitas de rosto e de corpo, sabendo marcar sua presença nos palcos, as jambetes foram uma das atrações dos shows noturnos cariocas, incluindo os de Carlos Machado, responsável por lançá-las para a fama (Última Hora, 1963).