

A MODERNIZAÇÃO DA ARTE TEATRAL NO SÉCULO XIX EM LIVRETOS PARA PORTUGAL E BRASIL

THE MODERNIZATION OF THEATRICAL ART IN THE 19TH CENTURY IN BOOKLETS FOR PORTUGAL AND BRAZIL

Maria Helena Werneck¹

RESUMO

O artigo analisa três folhetos da coleção oitocentista Biblioteca do Povo e das Escolas, sob a perspectiva editorial de um projeto de Propaganda de Instrução para Portugueses e Brasileiros, publicados pelo editor David Corazzi, referente às artes da cena com os títulos **A Arte no Teatro**, **Arte Dramática** e **Manual do Ensaíador Dramático**. Os dois primeiros escritos por um artista plástico e cenógrafo — Manoel de Macedo — e o terceiro de autoria de um ensaiador e professor — Augusto de Melo. Reeditados pela Editora da Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2022, com organização e notas do Professor Walter Lima Torres Neto, prefácios de Guilherme Felipe, pesquisador português, e com posfácios de professores brasileiros, os volumes abrem novas possibilidades para práticas da historiografia do teatro que se debruçam sobre os inevitáveis contatos dos palcos portugueses e brasileiros no século XIX e início do XX.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro português. Teatro Brasileiro. Biblioteca do Povo e das Escolas

ABSTRACT

The article analyses three pamphlets from the 19th-century collection Biblioteca do Povo e das Escolas, from the editorial perspective of a project promoting Instruction for Portuguese and Brazilians, published by editor David Corazzi. These pamphlets, related to the performing arts, are titled **Arte no Teatro** (The Art of Theatre), **Arte Dramática** (Dramatic Art), and **Manual do Ensaíador Dramático** (The Dramatic Director's Manual). The first two were written by an artist and set designer, Manoel de Macedo, and the third by a director and teacher, Augusto de Melo. Republished by the Federal University of Paraná (UFPR) Press, in 2022, with organization and notes by Professor Walter Lima Torres Neto, and with prefaces by Portuguese researcher, Guilherme Felipe and afterwords by Brazilian professors, these volumes open new possibilities for theatre historiography practices, exploring the inevitable exchanges between the stages of the two countries in the 19th and early 20th centuries.

KEYWORDS: Portuguese Theatre. Brazilian Theatre. Biblioteca do Povo e das Escolas

O CONTEXTO TEATRAL NA CHEGADA DOS LIVRETOS PORTUGUESES AO BRASIL

Estamos da década de 1880 e o esforço civilizatório e democratizante em diferentes áreas do conhecimento, destacado por toda a coleção de folhetos da Biblioteca do Povo e das Escolas, abre-se, no caso das artes da cena, para uma tentativa de profissionalização de artistas e de renovação estética, o que amplia a ideia recorrente na historiografia do teatro segundo a qual a herança teatral portuguesa esteve, na origem, no início do século XIX, não apenas a serviço da propagação de uma cena comprometida com a estrutura artística e familiar das companhias teatrais mas também com um “atropelado repertório” apresentando as bases de um teatro popular ou de um teatro real que, embora distante das obras dramáticas de grandes escritores, criavam expressivas conexões com o público².

Ao longo, portanto, dos Oitocentos, a presença de bons atores portugueses nos elencos dos teatros de cidades como o Rio de Janeiro é frequente, ainda amparada em alguma restrita base familiar, evoluindo para um esforço de atualização de repertório e de atuação cênica na década de 1850, quando surge o Ginásio Dramático com o projeto de introduzir repertório da comédia de costumes de origem francesa, tendo à frente Furtado Coelho, um diretor e ator egresso dos teatros lisboetas. Na experiência de renovação, representada pelo Ginásio Dramático, entre os anos 1850 e 1860, incluíam-se no novo repertório criações de autores portugueses, como Mendes Leal Jr., Augusto César de Lacerda e Ernesto Biester, afinadas com as tendências francesas³.

Outra vertente de estudos das relações entre o teatro em Portugal e no Brasil vem se concentrando no estudo de turnês que, sob diferentes configurações de elenco, de repertório e de modos de produção de espetáculos, partem de Lisboa com destino a cidades do litoral brasileiro e mesmo a cidades de províncias. Inseridas no empreendimento das rotas comerciais de teatro, as turnês teatrais receberam de campo historiográfico recente, principalmente daquele denominado Histórias Globais do Teatro, uma visada produtiva que descreve a constituição de esferas públicas transnacionais de teatro, avaliando o modo como artistas estrangeiros participam da expansão da vida cultural e econômica dos países que visitam e, assim, experimentam, com inserção translocal em situações políticas⁴, os propósitos de angariar lucros e monetizar sua arte⁵.

Na passagem dos séculos, as crônicas teatrais de João do Rio e dois exemplares de sua obra dramatúrgica oferecem faces inéditas para se analisar de que modo o escritor e jornalista percebia a relação entre o teatro dos dois países como um modo de, não apenas alavancar a inserção de criações dramatúrgicas em escala transnacional, mas também de criar, em palcos brasileiros, modos de sobrevivência do teatro português em novos tempos da colonialidade⁶.

Neste amplo espectro de possibilidades de estudo das relações transatlânticas entre os teatros dos dois países, a publicação dos folhetos em Portugal aponta para a inserção da linguagem teatral em movimento de modernização da arte pelo realismo. Ao chegarem ao Brasil os folhetos encontram, após a experiência do Ginásio Dramático, um quadro refratário a essa via de experimentos renovadores, mas oferecem forte testemunho de que ainda haveria algo a compartilhar entre artistas dos dois lados do Atlântico.

OS LIVRETOS E A ARTE REALISTA EM PORTUGAL

Em texto que abre um dos primeiros números de **O Ocidente**, Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro, no ano de 1889, Gervásio Lobato expressa, na coluna “Crônicas Ocidentais”, uma boa dose de otimismo sobre a cena teatral portuguesa daquele final de década:

Há muito tempo que não havia em Lisboa uma época teatral como estamos atravessando. Como já outro dia notamos, o público tem concorrido este inverno excepcionalmente aos teatros, e ao mesmo tempo que nas salas de espetáculos se dá essa boa exceção aos empresários, de uma boa afluência de espectadores, lá dentro dos palcos dá-se uma exceção muito notável e de muito bom agouro para a literatura portuguesa, uma grande afluência de obras originais.

Parece que no nosso teatro se está operando um grande renascimento.⁷

O cronista saúda as obras originais sem deixar de apontar a diferença em relação às obras dos franceses de grande nomeada que são encenadas nos palcos do país. Os espetáculos portugueses são “peças ensaiadas *à la diable*, porque as condições muito restritas de nosso meio teatral não permitem

ensaiar as peças com o apuro, o vagar, o rigor com que se ensaiam em França e nem o autor dispõe de meios artísticos, cenográficos e de mise-en-scène”. Ameniza, no entanto, o prejuízo da comparação, ao afirmar: “mas a maior parte dos originais portugueses não sairá muito magoada desse confronto”⁸.

A percepção de um período promissor para o teatro em Portugal já aparecia dez anos antes em caricatura de Raphael Bordalo Pinheiro, publicada no último número de 1879 do **Jornal António Maria**, anunciando a festa artística do ator Ribeiro no Teatro da Trindade, em Lisboa⁹. O ator em primeiro plano, de corpo inteiro e vasta cabeleira ondulada, segura farto ramo de folhas de louro. Em torno de sua imagem central, estão dispostas oito pequenas figuras de personagens de seu repertório. Na legenda, Bordalo explica porque admira o ator: “Assim como d’um grão, no dizer d’um poeta, pôde sair uma floresta, da cabeça d’este ator sai uma floresta de tipos, que nós todos temos aplaudido e continuaremos”¹⁰.

A valorização dessa forma de composição de personagens em tipos está novamente apresentada em bela aquarela de Bordalo Pinheiro que foi oferecida ao autor teatral e cronista Gervásio Lobato, citado acima, pelo elenco do espetáculo **O Comissário de Polícia**, “em noite de récita que lhe foi dedicada”. O texto da revista **O Ocidente** elogia o trabalho do caricaturista, como se também olhasse para a cena teatral: “a verdade com que estão desenhados aqueles tipos, e pela graça e originalidade com que está composto o desenho”¹¹.

Além da menção da crítica teatral, percebe-se uma constante atenção a personagens da vida portuguesa nas colunas “Tipos de rua”, publicadas em jornais ilustrados¹², através de imagens que já haviam conseguido certa consagração popular no **Álbum de Costumes Portugueses**, editado em 1888 por Manoel de Macedo com Bordalo Pinheiro e Roque Gameiro¹³. Em desenhos e aquarelas, em criações literárias e dramatúrgicas há, portanto, a demanda de um olhar à realidade atravessando o teatro (com as comédias realistas e os primeiros dramas naturalistas), a literatura, que percebe o Realismo como uma nova expressão de Arte (com Eça de Queiroz, Antero e Camilo Castelo Branco no comando)¹⁴, indo, também, impregnar as artes plásticas, especialmente através da pintura do Grupo do Leão¹⁵, responsável pela 1ª Exposição de Quadros Modernos, em 1881 e por mostras seguintes, com regularidade até 1888-1889, “cuja ação faz o naturalismo penetrar na arte portuguesa”, segundo José Augusto França¹⁶.

Essa onda modernizadora realista, que passava a exigir uma prática diferenciada da arte teatral com mais apuro técnico e melhor preparo de seus artistas, vai contagiar tanto a cena dos teatros públicos, quanto a cena dos teatros particulares em que se apresentavam atores reconhecidos e aqueles em início de carreira¹⁷. Segundo o pesquisador Gustavo Felipe, percebe-se, desde a metade do século XIX, uma pujante dinâmica teatral em que se destacam as sociedades artísticas de atores em itinerância por províncias e colônias, o que acabará “por motivar uma produção artística e dramática amadora

local” (Felipe, 2017, p. 171). Além disso, a migração interna de grupos em direção à capital faz as casas do centro da cidade crescerem (Felipe, 2017, p. 171). Estaria configurado, segundo o historiador, um populismo teatral, alimentado sobretudo pelos teatros-barracas de feira que, aos poucos, vão incorporando textos das companhias de repertório (Felipe, 2017, p. 173).

Impressionante, ainda, teria sido, segundo Felipe, a presença de uma rede de teatros tornados públicos (Teatro Dona Maria II, Teatro da Trindade, Teatro da Rua dos Condes, Coliseu dos Recreios, Ginásio Dramático, entre outros) que se somavam ao número significativo de vinte e cinco teatros particulares em Lisboa e outras cidades, quantitativo que leva o pesquisador a afirmar: “a atividade teatral preenchia o cotidiano das cidades provinciais (Felipe, 2017, p. 173), além de engendrar movimento editorial para abastecer o repertório dos grupos amadores e dos teatros da Corte)¹⁸. Tal interesse iria, portanto, mover a demanda por conhecimentos estéticos e técnicos sobre a arte teatral.

Uma vez mais, a imagem da floresta, agora representativa da vida social, reaparece, acoplada a certa genealogia da *mis-en scène* moderna em Portugal no século XIX. Augusto de Mello afirma: “Implantada definitivamente a árvore da liberdade no solo português, prospera a nação e medram as artes à sua sombra frondosa. O teatro desenvolve-se, Almeida Garret, escrevendo o Frei Luiz de Sousa, consegue levantar da decadência o teatro português e com pulso firme imprime ao drama forma enérgica, humana, grandiosa” (Mello, 2022, p. 75). A despeito de notar na última década do século “um período de crise” em decorrência da necessidade de renovação de elementos artísticos, Melo ressalta que o jogo cênico, a ciência do ensaiador atingiu e mantém entre nós progresso definido” (Mello, 2022, p. 76).

A citação otimista está registrada no livreto **Manual do Ensaaiador Dramático**, de autoria de Augusto de Melo (1890), integrante do conjunto de 237 volumes da Coleção Biblioteca do Povo e das Escolas, Propaganda de Instrução Pública para Portugueses e Brasileiros, iniciativa do Editor David Corazza¹⁹. Além do livreto assinado por Mello, o projeto de recente edição brasileira oferece à leitura do público do nosso século outros dois pequenos volumes, **A Arte no Teatro** (1884) e **Arte Dramática** (1885), de autoria de Manuel de Macedo. São obras oitocentistas que mereceram reedição original, organizada pelo pesquisador Walter Lima Torres Neto e publicada na Coleção Dramas e Poéticas da Editora da UFPR, em 2022.

Na estrutura da reedição brasileira recente os textos originais dos artistas do teatro oitocentista português se fazem acompanhar não apenas de esclarecedoras notas editoriais, mas também de magníficos prefácios, assinados pelo historiador Guilherme Felipe, autor de ampla pesquisa sobre o teatro em Portugal no século XIX, que apresenta cada autor com detalhes de sua biografia e formação teatral, da sua inserção no ambiente da cultura teatral da época, além de seu compromisso em ampliar o preparo de artistas com conhecimentos histórico e técnico sólidos, criando alternativas em rela-

ção ao horizonte de aprendizagem que, até então, conformava-se apenas ao cotidiano de ensaios das companhias e a algumas incursões no aprendizado ofertado pelo Conservatório Dramático de Lisboa.

O projeto da edição brasileira dos livretos oitocentistas torna claras as artes de um saber fazer orientado por gêneros dramáticos, segundo o pesquisador que, em texto da Nota Editorial, chama a atenção para a forma através da qual os textos da Coleção fornecem “padrões imaginários de uma convenção teatral”, que não só consolida a tradição da frontalidade teatral, mas também cria opções de recepção que valorizam o gosto do público e de seus agentes criativos. Essa dimensão alargada de uma arte que vai em direção a diferentes audiências explica, segundo o historiador e prefaciador Guilherme Felipe, a “pujante dinâmica teatral” dos Oitocentos em Portugal e que, de certo modo, também seria possível identificar no Brasil. Tal como em Portugal, haveria aqui um público ávido por conhecimentos de amplo espectro — da Astronomia à Agronomia — que a Coleção de opúsculos proporcionava, abrindo novos direcionamentos para o ideal de uma educação laica e pública acessível a todos.

Os Prefácios dos volumes da edição recente são assinados pelo ator e historiador Guilherme Felipe, citado acima, que, além de dados biográficos sobre a formação teatral dos autores dos opúsculos, revela como, no século XIX, ter um membro familiar na carreira ou um mestre afamado é um primeiro passo que se completa na relação mestre e discípulo, instalada a partir da convivência em elencos de teatros públicos da capital portuguesa. A especialização em funções definidas no palco completa-se com um alargamento de papéis sociais como o de professor no Conservatório, como acontece com Augusto de Melo, e uma intensa participação em periódicos da época, seja sob a forma de artigos, seja através de desenhos especialmente criados para a ilustração de páginas jornalísticas, como é o caso de Manuel de Macedo, artista plástico que, durante anos, exerceu o ofício de pintor de teatro, já então identificado como cenógrafo, passando a perceber a materialidade da cena como decisiva para a recepção dos espetáculos. A consequência desse reposicionamento é o surgir de uma nova forma de autoria que se processa na teatralização do material escrito. Nos Prefácios do historiador de teatro, dá-se, ainda, ao leitor perceber a vida teatral da segunda metade dos oitocentos e inícios do século XX em Lisboa: desfilam aos nossos olhos algumas figuras populares e respeitadas como José Carlos Santos, Emília Adelaide, Taborda, Souza Bastos, Eduardo Garrido, além de se oferecerem ao nosso interesse os modos de contratações de artistas e as ocorrências de mobilidade de empresários, que fazem e desfazem elencos e arregimentam artistas para novas temporadas.

Os opúsculos reeditados pela UFPR abrem, ainda, aos artistas e pesquisadores dos dias atuais a possibilidade de, se assim desejarem, encontrar a arte da cena do século XIX português através de registros visuais disponíveis em periódicos digitalizados da Hemeroteca de Lisboa. No número 10 da Revista **O Ocidente**, do ano de 1878, estão publicados três

desenhos de cenários (“vistas fantasiosas”) e alguns figurinos da opereta fantástica **Viagem à Lua**, com música de Offenbach e tradução de Eduardo Garrido, que estreara no Teatro da Trindade de Lisboa e encantara o crítico da revista²⁰. Em outro número de **O Ocidente**, o de número 8, também de 1878, um desenho de Manuel de Macedo retrata os dois chefes da Expedição Geográfica Portuguesa à África Austral, Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens. Mais adiante, na página 61, está o esboço “A Serração da Velha”, para a seção Antigos Costumes Portugueses. No número 7, também de 1878, encontra-se outro trabalho de Manuel de Macedo denominado Paisagem da Serra da Estrela, prenunciando a pintura de paisagens, gênero importante nas décadas finais do século XIX²¹. O artista desenhou, ainda, figurinos para espetáculos de diferentes gêneros, como para **O Tição Negro**, em 1902, “farsa lírica”, de autoria de Augusto Machado, inspirada em Gil Vicente, no ano em que se celebravam 400 anos de **O Auto da Visitação**, que estreou no Teatro Avenida com a Companhia Sousa Bastos²². São também de seu traço desenhos de figurinos para textos dramáticos com personagens históricos e da comédia musical **Peraltas e Sécias**, de Marcelino Mesquita²³.

A perspectiva de quem constrói visualmente o espetáculo, portanto, predomina em **A Arte do Teatro**. Depois de uma introdução histórica, sucedem-se capítulos sobre “Construção e maquinismos do Palco cênico; mutações etc”; “Cenário e cenografia”; “Iluminação”; “Disposição do cenário. Artíficos e Ilusões Cênicas”; “Guarda-roupa”; “Caracterização, Cabelos; barbas etc”. O livreto se fecha com dois breves capítulos: “Elaboração Cênica (*mise-en scène*). O ensaiador. Os ensaios” e um outro, bastante original, intitulado “As artes cênicas sob o ponto de vista econômico”, no qual, depois de apresentar aspectos do financiamento de teatros das capitais europeias, das óperas e do teatro de declamação, analisa os subsídios para as óperas do Teatro São Carlos e para o Teatro D. Maria II, os mais elevados, expressando a sua perspectiva inconformada sobre remuneração do artista plástico e sobre as formas de reaproveitamento da arte do pintor do palco:

Entretanto, a cenografia em Portugal é paga mais como trabalho de ofício do que como produção artística; 200\$00 réis é o preço máximo e raras vezes concedido à pintura de uma cena de teatro.

(...) aproveitam-se até onde é possível os recursos que oferece o espólio já existente; algumas das decorações antigas são acomodadas por leve alterações ou retoques ao novo espetáculo; as que por terem caráter restrito, se consideram inutilizadas, são transportadas à oficina de pintura para serem lavadas à cola quente, aparelhadas e pintadas de novo — e assim às vezes o céu passa a ser o inferno, o palácio converte-se em choupana. (Mello, 2022, p. 127)

O pesquisador Gustavo Felipe explica no prefácio a conjuntura positivista na qual se desenvolve o artista Manuel de Macedo. Citando intelectuais como Ramalho Ortigão e Teófilo Braga, que defendem a arte,

“como condição inerente à natureza humana, progressiva e terna”, o historiador mostra a filiação de Macedo à percepção de que “o teatro continua ser o grande meio civilizador, próspero, formador de gosto, de hábitos, e uma forma essencial de comunicação e sociabilidade”. Enfatiza, ainda, a maneira como “a defesa do realismo em cena, através do estudo laborioso da observação da realidade, transmuta o conceito de cenografia, enquanto modelo idealista, falsificador da natureza, em modelo verista, fundado na observação da natureza” (Felipe, 2022, p. 33).

Assim, se há um progresso nas artes cênicas, há também, em seu conjunto, um elemento novo que Macedo designa como “arte teatral”. Ainda segundo o prefaciador, o cenógrafo “vai mais longe na sua modernidade”, porque supera a ideia de que o teatro se iguala à pintura como artes representativas, avançando para a compreensão do espetáculo como acontecimento cênico, “que exige elaboração rigorosa e uma consciência crítica por parte de profissionais e espectadores, os verdadeiros destinatários da obra” (Felipe, 2022, p. 34). Legitima-se, em **A arte do teatro**, não só o estatuto da cenografia como arte, mas também “o estatuto de espectador”, que segundo Guilherme Felipe, precisa avançar na avaliação estética e torna-se mais do que a repetição da opinião publicitada uma opinião publicada (Felipe, 2022, p. 35). Essa rotação em direção à opinião independente do espectador necessita, portanto, de informação, que os livretos cuidavam de impulsionar.

Em **A Arte Dramática**, Macedo volta-se para a transformação da arte de representar nas épocas mais modernas, a partir do Renascimento. Deixa de lado a cronologia para se fixar em figuras de atores e práticas de atuação que tiveram lugar em países como: França, Grã-Bretanha e Estados Unidos, Alemanha, Suécia e Dinamarca, Itália, Espanha e Portugal. Há, nesse capítulo, uma intervenção cuidadosa do Editor, que inclui breves, mas preciosas informações sobre atores e atrizes citados pelo autor. Percebe-se que, no ponto de vista de Macedo, há uma hierarquia entre os “gêneros bastardos, o espetáculo pelo espetáculo”, porque se está à procura das obras que “deram um grande passo para o realismo”. Interessante neste painel histórico é a atenção dada por Macedo à formação da arte em instituições de ensino, marcando diferenças, por exemplo, entre a França (o Conservatório Dramático) e a opção inglesa, que não contempla um teatro normal, embora seja em cursos das universidades, que se ensine oratória e recitação. Já na Alemanha, salienta a existência de escolas dramáticas de ensino técnico, sendo “a profissão do ator bastante considerada, tanto já se vê, quanto o permite a organização aristocrática do país” (Macedo, 2022a, p. 57). Em relação à Itália, ressalta “a notoriedade dos grandes dotes dos atores italianos, o seu grande gênio imitativo, a aptidão plástica e o arrojo com que sabem impor ao público esses pormenores extraordinários da verdade material” (Macedo, 2022a, p. 59). Sobre a vizinha Espanha, que tem uma escola de declamação agregada ao Conservatório Real em Madrid, observa que, depois do cultismo retórico do século XVIII, grande influenciador “da falsidade artística na declamação espanhola” (Macedo, 2022a, p. 60), o romantismo tomou conta dos palcos. A ausência de um repertório atualizado no país dificulta “as concessões feitas ao realismo cênico”.

Em relação a Portugal, não há condescendência por parte de Macedo, já que no país predominam práticas do século XVIII, embora ao longo do século XIX destaquem-se a presença e a influência de Émile Doux e de “um teatrinho modesto, quase uma sociedade de curiosos”. Trata-se do Ginásio Dramático, no qual se distinguiu um grupo de atores notáveis: “Moniz, Taborda, cujo talento classifica como o verdadeiro mestre do realismo na cena portuguesa; Isidoro, comediante de vastos recursos, modelo no cômico característico; Santos, mestre na alta comédia” (Macedo, 2022a, p. 66).

No capítulo sobre “A arte de representar”, o autor do opúsculo valoriza a preparação técnica que deve correr paralelamente à educação moral e intelectual com atenção para História, Geografia e Etnologia, de cujos estudos tirará proveitos “para a concepção moral e física dos variados papéis que tiver de desempenhar”, assim como será fundamental “observar obras de arte e folhear publicações artísticas de valor real” que “poderão contribuir para o aperfeiçoamento de suas noções estéticas e artísticas, indispensáveis para o desenvolvimento dos caracteres que haja de interpretar” (Macedo, 2022a, p. 71).

Esse horizonte alargado parece se contrair quando o autor se torna inteiramente pragmático e introduz uma condição para a formação do ator — a escolha de uma especialidade em que se divide a arte de representar. Aqui entram em combinação fatores como dotes iniciais e os recursos físicos do ator. O passo seguinte é apresentar em dois quadros a classificação ou os gêneros dos papéis para Atores e Atrizes, no Drama, na Tragédia além de na Comédia (Macedo, 2022a, p. 72). No entanto, em breve aviso, Macedo preconiza “alargar a escala de seus trabalhos; as especialidades demasiado restritas tendem por vezes a encaminhar o ator para a rotina e o maneirismo” (Macedo, 2022a, p. 73).

Ao apresentar exigências de habilidades como “A dicção, as inflexões, a articulação, a recitação etc — O ouvido”, que desenvolverá em minúcias nas páginas do livreto, Macedo não perde a oportunidade de fazer o seu credo a favor do realismo cênico “a interpretação artística da verdade”, aconselhando o ator a jamais perder de vista esta importante regra, que lhe indica o ponto de partida tanto da dicção como da ação teatral, “regra que lhe aponta para o limite que as suas faculdades imitativas não devem em caso nenhum transpor” (Macedo, 2022a, p. 76).

Nas partes seguintes; “Jogo de cena; mímica; ação; ademanes”, Macedo introduz a exigência da “observação constante do natural”, além de anunciar uma perspectiva diferente das especialidades, quando enfatiza: que um “pecúlio de estudo, ajudado pela intuição educada, permitir-lhe-á determinar com exatidão quantidade inúmera de personalidades distintas” (Macedo, 2022a, p. 82). Todos os requisitos da atuação: o andar, as atitudes, a gesticulação: os braços, as mãos, o gesto fluem para a percepção “dos limites que a arte impõe na cena ao realismo”. Evita-se imitar “certos atores, pouco inteligentes ou mesmo estudiosos, que adotam para uso ordinário, um nú-

mero determinado de tipos convencionais, aos quais aplicam sucessivamente aos papéis que vão assumindo, tornando ao primeiro quando esgotem o último e, assim sucessivamente” (Macedo, 2022a, p. 91). O autor do livreto é severo em relação ao comodismo da especialidade ou dos tipos convencionais, propondo, em sentido contrário, a ampliação de expectativas: “deve ser preocupação constante no ator o introduzir na criação de seus papéis a máxima variedade; cada uma das individualidades por ele assumidas deve ser, quanto possível, o mais completa, harmônica, e coerente nos pormenores mais insignificantes” (Macedo, 2022a, p. 91).

Ao sintetizar os avanços previstos por Macedo na arte do teatro, o prefaciador aventa a hipótese de haver aproximações possíveis entre o teórico e artista português e Stanislavski. Segundo Guilherme Felipe, Macedo advoga o rigor na composição do papel, adequado à especificidade dramática, e nunca às conveniências do ator, furto da indisciplina (Macedo, 2022a, p. 28). A busca do “gesto simples” e nem por isso menos criativo, na visão do historiador, é, para Macedo, a decorrência de maturidade artística. Por isso, o cenógrafo aconselha: “Não se desconsola por isso o ator; [...] volte com assiduidade ao estudo[...]. Cumpra-lhe mormente revestir-se de paciência e perseverança. Roma não se fez n’um dia (Macedo, 2022a, p. 29).

O volume de autoria de Augusto de Mello, já referido acima, intitulado **Manual do Ensaíador Dramático**, apresenta uma defesa vigorosa desse “funcionário” do teatro, “cargo relativamente obscuro e inglório pela circunstância de não estar quem o exerce em contato direto com o público, é, entretanto, cargo em que abundam pesadas responsabilidades” (Mello, 2022, p. 41). O desagravo ao ensaiador completa-se com o conceito de *mise-en-scène*, necessária para fazer brotar a arte que atua “mais poderosamente sobre os sentidos” (Mello, 2022, p. 43), dessa forma, cumprindo a missão de “completar o que o autor dramático escreveu” (Mello, 2022, p. 43). Não se trata para Mello de total submissão, mas de colaboração valiosa, nem sempre inteiramente compreendida pelos autores em Portugal no século XIX.

Como nos demais livretos sobre teatro, recentemente reeditados, há a deliberada intenção do autor de fornecer informação histórica ao leitor. A linha do tempo desenrola-se do teatro na Grécia aos mistérios medievais e renascentistas, em que se inclui, ainda, o “tempo dos pátios” e das farsas e demais variações do gênero cômico, para se aproximar do teatro do centro da Europa, em que a *mise-en-scène* adquire um esplendor fabuloso (Mello, 2022, p. 64). Em relação ao teatro português, Augusto de Mello, ao defender a obra de António José da Silva, condenado à morte pela Inquisição “em pleno vigor da mocidade”, posiciona-se sobre a presença dos jesuítas que “deixou fundos vestígios” não só o costume da censura, mas as oratórias, adaptação dos mistérios à cena moderna, destinadas a “atuar nas crenças supersticiosas e ingênuas das multidões”. Depois de menções ao teatro espanhol e a Shakespeare, aproxima-se do século XIX em Portugal, onde, segundo Mello, “cometiam-se verdadeiros crimes de lesa-pátria”, situação cuja presença da companhia do francês Émile Dour, teria verdadeiramente transformado.

A partir dessa introdução histórica, Mello detalha com grande didatismo sua compreensão das etapas do trabalho de *mise-em-scène*, que se inicia com a escolha do cenário, de modo a haver tempo para os preparos do cenógrafo, tudo produto de um estudo minucioso, cujo conjunto tem por fim reproduzir fielmente uma época num determinado meio” (Mello, 2022, p. 78), não deixando de lado o humor ao comentar certa prática comum: “Aglomeração de mobílias ou de adereços cênicos” que, “além de embaraçar o movimento dos atores, comunica à cena o aspecto de um armazém de estofador” (Mello, 2022, p. 79), nem a reflexão teórica mais apurada:

Jamais deve esquecer que a cena é um quadro, cujo elemento principal de composição é constituído pelas figuras; e, portanto, os acessórios não absorverão em caso algum o olhar do espectador em prejuízo da importância das mesmas figuras. (Mello, 2022, p. 79)

Os tópicos seguintes abrangem: a distribuição de papéis, a prova da peça (primeira leitura do texto da peça), ensaios de marcação (manuscrito da peça e a maquete da cena em confronto) também denominado trabalho de gabinete. Acrescenta ao conjunto os cuidados necessários à composição de personagens, como atenção à idade, temperamento, educação, classe social, época. Tudo irá desembocar nas marcações, onde se estabelecerá o jogo cênico. Augusto de Mello revela a compreensão meticulosa da tarefa do ensaiador no teatro do século XIX, principalmente a partir da distribuição geométrica do espaço em linhas, quer se trate de cena fechada, quer de cena aberta. Para ambos os casos, apresenta gráficos e explica-lhes a função. Parte interessante do **Manual** refere-se à ação do ensaiador sobre o trabalho do ator e os expedientes para “trazer ao bom caminho a ovelha tresmalhada”. Tais expedientes vão da discussão, admoestações enérgicas à ironia sem que falte por parte do ensaiador “a verdadeira correção e a restrita urbanidade” (Mello, 2022, p. 51). Completando os ensinamentos, dedica-se aos “Ensaios de figuração, coro, comparsas”, ampliando a ação do ensaiador para o trabalho na ópera e no teatro musicado. O manejo do ensaiador se estende até o ensaio de apuro e o ensaio geral.

Lamenta-se, no entanto, o especialista em seu **Manual**: se tantas e tão complexas tarefas cabem ao ensaiador — do professor de gramática e de elocução, “crítico de arte e arqueólogo, intendente de polícia, juiz de paz e até às vezes, infelizmente... bombeiro involuntário” —, ele permanece, no teatro do século XIX, um “artista obscuro”, não só “porque a sua individualidade desaparece logo que a peça começa a ser do domínio público”, mas também porque é modestamente remunerado (Mello, 2022, p. 116).

No Prefácio que dedica ao **Manual do Ensaiador**, o historiador Guilherme Felipe aproxima os autores dos volumes de teatro da Coleção da Biblioteca do Povo e das Escolas, apontando que todos pretendem “sustentar no último quartel de Oitocentos uma sociologia do espetáculo, uma cultura de especialização profissional, uma nova pedagogia e didática de escola de arte dramática realista, em suma, uma “ciência” do teatro enquadrada

nas ciências sociais e humanas” (Mello, 2022, p. 32). Os ensaiadores e os artistas da cena que escrevem os livretos percebem a sua menor dimensão de reconhecimento, em relação a autores e atores, como uma licença para estabelecer padrões novos de rigor técnico e artístico: disciplina, mediação, apuro estético do quadro de cena. Essa busca dá-lhes autoridade e a percepção da tarefa em relação à instrução pública.

Sem uma escola de arte dramática na segunda metade do século XIX, e tendo como principal referência de estudo **As Lições Dramáticas**²⁴, de João Caetano, de 1862, é possível que o público leitor brasileiro, especialmente os artistas do palco, tenha acolhido os livretos com curiosidade e interesse. Os vários elencos dos teatros da Corte do Império, das capitais das províncias e cidades do interior, além dos inúmeros grupos amadores sediados nessas cidades, foram, possivelmente, escolhidos pelo editor Corazzi como alvo da empreitada de divulgação de certa modernização da prática da arte teatral.

Não é para esquecer a recepção dos intelectuais brasileiros da época a um dos autores dos livretos. O pesquisador e editor Walter Lima Júnior Neto narra no volume **Manual do Ensaaiador Dramático**, que Augusto de Mello, em 1910, em turnê com a Companhia do ator Carlos Santos nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, é convidado a ministrar aulas na Escola Dramática Municipal²⁵, já que o chefe da Companhia recusara o convite. Na cadeira, que seria ocupada mais tarde pelo ator Cristiano de Souza e pelo empresário e ensaiador Eduardo Victorino, ambos portugueses, Macedo chega a ministrar algumas aulas. Quando retorna à Lisboa, reúne sua experiência e escreve **O Teatro no Brasil** percebendo certa modernidade na cidade no início do século, como o controle da febre amarela e a reestruturação urbana de Pereira Passos, que faz emergir a beleza do Teatro Municipal (Mello, 2022, p. 11).

A abertura para o mercado do Brasil, pensada nos oitocentos com a criação do selo “Propaganda de Instrução para Portugueses e Brasileiros”, está redimensionada e atualizada contextualmente na edição dos livretos para o século XXI, na medida que o Editor decide incluir em cada volume um Posfácio de autoria de especialistas de universidades de São Paulo, Rio de Janeiro e do Rio Grande do Norte, abrindo-se, dessa forma, a perspectiva de se gerarem confrontos e comparações entre os teatros nos dois países.

Os textos de autoria de pesquisadores brasileiros, ao final dos livretos, fornecem elementos para a compreensão de um ambiente integrador e promotor de conciliação entre Portugal e a ex-colônia, que se tornara Império, instalando-se como modelo bem sucedido para processos de colonização em África ao longo do século XIX e inícios do século XX, para, depois, sofrer abalos com os embates antilusitanistas a partir da proclamação da República e a expulsão de D. Pedro II e a família. Além disso, as visadas dos historiadores dão a perceber como, no teatro brasileiro, iniciativas modernizadoras podem ter duração curta, como a presença do ensaiador Émile Doux, vindo diretamente de Lisboa, na cena dos teatros da capital do Império (texto da

especialista na trajetória do artista, a pesquisadora Elizabeth Azevedo), como, também, a erupção da escrita de dramaturgia e de novos modos de atuação cênica com pendores realistas e naturalistas, apresentadas na cena do Ginásio Dramático (síntese do historiador João Roberto Faria).

Ao contrário de alguns ímpetus modernizantes, há no teatro brasileiro do século XIX tradições alongadas no tempo, que impõem padrões, muitas vezes anacrônicos, ao trabalho do ator, como a manutenção da especialidade dos *emplois* na prática da atuação brasileira (texto concebido pelas professoras Angela Reis e Monize de Oliveira). A permanência dessa tradição fixa padrões refratários a novos perfis de personagens que habitam a sociedade burguesa moderna e novos métodos de preparação do ator, experimentados por ensaiadores afeitos aos ventos europeus. Assim, a janela aberta para o Teatro Brasileiro nos Posfácios aponta que, a despeito da forte convivência entre artistas portugueses e brasileiros em elencos fixos dos teatros e da admiração do público aos elencos em turnê, o nosso teatro poderia vir a tomar rumos próprios e processar de novas maneiras a formação que se dá a partir de modelos lusitanos quando esses se apresentam mais estética e tecnicamente modernizantes.

Os livretos abrem o espectro da histórica relação entre o teatro português e o teatro no Brasil do século XIX, indicando que a presença de atores, empresários e de companhias teatrais na sociedade oitocentista da antiga colônia poderia apresentar uma nova forma de mediação, através de conhecimento sistematizado por artistas portugueses, como Augusto de Mello e Manuel de Macedo. Indica-se, assim, uma opção de formação estética e técnica que vai além da prática intensa, naturalmente desenvolvida nos processos de marcação de espetáculos, em cujos elencos figuravam atores de larga experiência, em torno dos quais orbitavam os demais atores dos elencos. Portanto, o projeto editorial assinado pelo pesquisador da UFPR torna menos óbvia a relação cultural próxima e familiar entre os criadores teatrais dos dois países, abrindo-se para repensá-la de forma mais complexa e surpreendente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes transnacionais. In: WERNECK, Maria Helena. REIS, Angela de Castro. **Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, ps. 202-219.

CARVALHO, Jorge; SANTOS, Vera Maria. Geografia geral para portugueses e brasileiros. **Revista Entreideias**. Aracaju: Revista da FAGED/UFSE, n.10, 2006.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Teatro e Escravidão no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

FRANÇA, José-Augusto. **A Arte Portuguesa de Oitocentos**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

FELIPE, José Guilherme Mora (Guilherme Felipe). **O gosto do público que sustenta o teatro. Subsídios para o estudo do pensamento teatral oitocentista em Portugal**. Tese de Doutorado, Universidade de Lisboa, 2017.

LEVIN, Orna Messer; SANTOS, Gilda (Org.). **João do Rio Plural**. Centenário de um acervo luso-brasileiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2023.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. Migrações Artísticas e memórias do teatro: as imagens de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela. **Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil** (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

_____. **Rafael Bordalo Pinheiro. Imagens e Memórias do Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.

MACEDO, Manuel. **Arte Dramática**. Org. e Notas Walter Lima Torres. Curitiba: Editora UFPR, 2022a.

_____. **A Arte no Teatro**. Org. e Notas Walter Lima Torres. Curitiba: Editora UFPR, 2022b.

MELLO, Augusto de. **Manual do Ensaíador Dramático**. Org. e Notas Walter Lima Torres. Curitiba: Editora, 2022.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

PIRES DE LIMA, Isabel. Eça, o realismo e a pintura “Uma prosa como ainda não há”. In: **Revista Metamorfoses**. Fonte: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2015.v13n1a5073> (Acesso em 28/05/2023).

_____. VENÂNCIO, Gisele M.. Lisboa-Rio de Janeiro-Fortaleza. Os caminhos da Coleção Biblioteca do Povo e das Escolas traçados por David Corazza, Francisco Alves e Gualter Rodrigues. In: **Cultura**. Revista de História e Teoria das Idéias. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Vol. 21, 2005.

WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro. **Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil** (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

Recebido para avaliação em 31/10/2024.

Aprovado para publicação em 10/02/2025.

NOTAS

1 Professora Titular Aposentada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde atua no Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. Organizadora do livro **Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil** (7 Letras, 2012), para o qual escreveu o capítulo “A solução dos transatlânticos”, resultado de pesquisa de que também decorreu o texto “Arrefecendo a colonialidade: João do Rio e o projeto de embaixada teatral compartilhada por Brasil e Portugal”, publicado no livro **João do Rio Plural** (Real Gabinete Português de Leitura/7 Letras, 2022).

2 A percepção de que a herança teatral portuguesa foi na direção de propostas estéticas comprometidas mais com os ideais políticos do Reino de Portugal do Brasil do que com a modernização do palco é apresentada em texto do historiador Decio de Almeida Prado, que estuda a dramaturgia dos gêneros sensível, bélico e liberal, inscritos “num quadro de teatro popular” (Prado, 1993, p. 107- 108).

3 Estudo detalhado do repertório de autoria portuguesa que respondesse “à exigência de uma dramaturgia que fosse um documento de época” e da influência do ator e ensaiador Furtado Coelho no projeto do Ginásio Dramático, assim como de duas atrizes portuguesas, foi realizado por Faria em **As Noites do Ginásio** (Faria, 1993, p. 105-140).

4 Faria reconstitui a turnê do espetáculo **A Cabana do Pai Tomás**, adaptação do romance homônimo, sob o comando do empresário e ator português Guilherme da Silveira em diferentes teatros de cidades brasileiras entre os anos 1876 e 1888, quando se fortalece a causa abolicionista (Faria, 2022, p. 201-257).

5 A vertente historiográfica está sinteticamente enunciada por Christopher Balme em Apêndice do livro (Werneck; Reis, 2012, p. 203-219). O desenvolvimento da corrente de estudos pode ser seguida através do site do Centre For Global Theatre History, da LMU de Munique. Consultar: <https://www.gth.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/publications/index.html>, acesso em 29/10/2024.

6 Três ensaios (Werneck; Azevedo e Levin, *In*: Levin; Santos, 2022, p. 75-135), publicados em volume de ensaios **João do Rio Plural**, dão a dimensão complexa e surpreendente das relações entre o teatro brasileiro e o teatro português no início do século XX, a partir da atuação de João do Rio no universo do teatro dos dois países.

7 Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1889/N365/N365_master/N365.pdf (Acesso 15/5/2023).

8 *Ibidem*. A crítica terá como objeto principal o espetáculo **Jucunda**, de Abel Acácio, apresentado no Gymnásio Dramático da capital, o qual o cronista aproxima de uma lista de autores, de Dumas a Zola, criticando sobretudo a composição incoerente da personagem principal da obra.

9 Sobre Rafael Bordalo Pinheiro e o teatro consultar: Lopes, Maria Virgílio Cambraia. **Migrações artísticas e memórias do teatro**: as imagens de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil. *In*: Werneck, Maria Helena; Reis, Angela. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, pp-145-161; e também, da mesma autora, **Rafael Bordalo Pinheiro**. Imagem e Memória do Teatro. Lisboa: Imprensa Nacional, 2013.

10 Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1879/1879_master/OAntonioMariaN1N30.pdf (Acesso 15/05/2023). As outras obras mencionadas pelo cronista são: **A culpa dos pais**, de Joaquim de Miranda, no Príncipe Real; **A Margarida**, de Thomás de Almeida e **A Estátua**, de Lopes de Mendonça (ambas no Dona Maria), além de comédias de um ato originais de Câmara Manuel, Eduardo Coelho Júnior e Luiz Araújo, todas apresentadas no Ginásio Dramático.

11 Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1890/N410/N410_master/N410.pdf (Acesso em 16/05/2023)

12 Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1890/N432/N432_master/N432.pdf (Acesso 16/05/2023)

13 Fonte: <http://tribop.pt/TPd/01/70/%C3%81lbum%20de%20Costumes%20Portugueses> (Acesso 17/05/2023)

14 Em artigo intitulado “Eça, o realismo e a pintura ‘Uma prosa como ainda não há’”, Isabel Pires de Lima enfatiza o saber queirosiano de criar “visualidades com as palavras”, que se coaduna como o propósito de um vasto projeto literário, denominado pelo escritor “Cenas da Vida Portuguesa”, tal como explica em carta a Teófilo Braga. A pretensão de construir uma espécie de Comédia Humana à portuguesa em 12 volumes e tendo como referência obras do francês Coubert vai-se anunciando não só como a ambição de pintar a Sociedade Portuguesa, mas também como uma exigência coletiva segundo a qual o escritor viesse a desenvolver uma capacidade semelhante à do pintor de “dar a ver a realidade”. Fonte: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2015.v13n1a5073> (Acesso em 28/02/2024)

15 A pintura de Columbano “O Grupo do Leão” está bem descrita em site do Museu de Arte Contemporânea do Chiado. Aspecto interessante ressaltado no texto do Museu é a “diversidade de captação dos modelos, através de retratos a partir de fotografias e do instantâneo da pose”. Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/26>. Acesso 25/04/2023.

16 França, em **A arte portuguesa de Oitocentos**, apresenta uma síntese do conjunto de obras da geração de 1880, em que predomina a pintura de gênero e a pintura de paisagens, destacando as obras de José Malhoa (**Milho ao Sol**, de 1881, que classifica de “odisséia rural rústica”, **Os Bêbados**, de 1907, e **O Fado**, de 1910) e as de Columbano, que se destaca pelos retratos de intelectuais das duas últimas gerações do século XIX, como o de Antero de Quental, que o historiador classifica como “a mais profunda imagem de Portugal finis-secular” (FRANÇA, 1992, p. 90).

17 Uma nota de falecimento do ator Pinto de Campos publicada na Revista **Ocidente** n. 365, de 11 de novembro de 1889, explica um dos trajetos possíveis para a profissionalização na carreira, antes de o artista ser contratado pelo Teatro Dona Maria II, em 1860. Inicialmente, consegue, com “indizível alegria, ser convidado para entrar numa récita particular num quinto andar da rua dos Albigelbes” e algum tempo depois “entrou como sócio de sociedade de curiosos do teatro da Graça e ali fez seu primeiro debate a valer, representando o papel de Simão Affonso no drama de Mendes Leal **Os dois renegados**”.

18 Em adendo de sua pesquisa, encontram-se tabelas que indicam a pujança do teatro no século XIX em Portugal: **Teatro dos Curiosos**. Coleção de peças para salas e teatros curiosos (55 folhetos); **Teatro Escolhido**, próprio para amadores e de agrado certo (143 títulos); **Livraria Popular**, de Francisco Franco (coleção de peças teatrais para salas e teatros particulares (679 títulos); **Biblioteca Popular Dramática** (383 títulos).

19 Artigos de pesquisadores brasileiros, que encontraram coleções dos livretos nos Estados da Bahia e do Ceará, detalham o projeto da Biblioteca: Venâncio, Gisele M.. “Os caminhos da Coleção Biblioteca do Povo e das Escolas traçados por David Corazzi”, Francisco Alves e Gualder Rodrigues; Nascimento, Jorge Carvalho. “Geografia Geral para portugueses e brasileiros: a biblioteca do povo e das escolas”. Fontes: <https://journals.openedition.org/cultura/3221>; <https://periodicos.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/2711>.

20 Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/ocidente/1878/N10/N10_master/N10.pdf Acesso 26/05/2023.

21 Trata-se, segundo a legenda, de “Desenho de M. de Macedo, segundo fotografia do Sr. Carlos Relvas, enviada à Exposição de Paris”, prática comum das Revistas Ilustradas. Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/ocidente/1878/N7/N7_master/N7.pdf

22 Fontes: <https://maislisboa.fcsh.unl.pt/opereta-animou-coracao-lisboa/>; <https://artsandculture.google.com/asset/o-ti%C3%A7%C3%A3o-negro-drawing-manuel-de-macedo/HwFyiVDovnGmQA?hl=pt-pt>

23 Grande parte dos desenhos de figurinos integra o acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD), situado em Lisboa.

24 Exemplar dessa edição encontra-se em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3840/1/018744_COMPLETO.pdf. João Caetano dedica a obra a D. Pedro V (Pedro I, no Brasil), a quem solicita não deixar de “acolher com indulgência o que escrevi com o único intuito de prestar serviço à arte que professei”.

25 A Escola foi fundada em 13 de janeiro de 1908 por Coelho Neto, que a dirigiu por 25 anos. Hoje denomina-se Escola Técnica de Teatro Martins Pena e localiza-se no centro da cidade do Rio de Janeiro.