

## **Leopoldo Fróes: a influência lusitana no modo de atuar brasileiro do início do século XX**

Angela de Castro Reis

UFBA - Professora Adjunta

Doutora em Teatro – UNI-RIO

Professora do Departamento de Fundamentos do Teatro e do PPGAC - Escola de Teatro/UFBA

Resumo: Nascido em Niterói, Leopoldo Fróes (1882-1832) iniciou sua carreira em 1903, em Portugal. Voltando ao Brasil em 1914, ascendeu profissionalmente graças à associação com a atriz Lucília Peres, com quem formou sua primeira empresa e graças à qual foi revelado como grande ator de comédia. A partir de *Flores da Sombra* (1917), de Cláudio de Sousa, a até meados dos anos 20, Leopoldo Fróes firmou-se como o mais importante ator e empresário brasileiro.

A colaboração com elencos portugueses, “o sotaque, a boa colocação dos pronomes, a maneira de vestir e a nostalgia” fizeram com que Fróes fosse considerado por Alcântara Machado “mais ator português que brasileiro”. Sua carreira é um expressivo exemplo da intensa e persistente presença portuguesa nos palcos e no modo de atuar de atores brasileiros.

Palavras-chave: História do teatro brasileiro, História do teatro português, Modos de atuação, Atores brasileiros

A presente comunicação relata os primeiros passos na pesquisa acerca do modo de atuar de Leopoldo Fróes (1882-1832), compreendido como objeto privilegiado para estudo das relações entre os teatros português e brasileiro, no campo da atuação das primeiras décadas do século XX.

As relações teatrais entre o Brasil e Portugal são citadas com frequência na historiografia do teatro brasileiro; no entanto, as análises costumam deter-se sobre a dramaturgia (PRADO, 1993b) (PRADO, 1972), sobre os ensaiadores (WERNECK, 2005) (TORRES NETO, 2001), ou mesmo os empresários (MENCARELLI, 2003). Nesse sentido, a atuação do ator Leopoldo Fróes constitui-se como foco privilegiado de estudos. Segundo Tania Brandão, para a percepção da “alma portuguesa do palco” – sendo a influência portuguesa o pano de fundo do teatro nacional do século XIX até a eclosão da questão moderna, em torno dos anos 40 do século XX – “basta que se avalie a carreira de Leopoldo Fróes, iniciada, inclusive, em Portugal, marcada pela estreita colaboração com elencos portugueses”. (BRANDÃO, 2002, p. 22)

Nascido em Niterói (RJ), Leopoldo Fróes iniciou sua carreira em 1903, em Lisboa, dedicando-se prioritariamente a um repertório de operetas. Após a estreia no drama *O rei maldito*, de Marcelino de Mesquita, na capital portuguesa, trabalhou na empresa de José Ricardo; em 1908 foi trazido ao país natal pelo empresário Afonso Taveira, mas retornou a Portugal no ano seguinte. Voltando ao Brasil em 1914, ascendeu

profissionalmente graças à associação com a atriz Lucília Peres, que o incentivou a mudar de gênero e com quem formou sua primeira empresa de comédias:

Não é possível historiar a ascensão de Leopoldo Fróes sem evocar a figura de Lucília Peres e fixar o papel que ela teve na revelação do grande ator de comédia. (...) Considerava-se um ator de opereta, um especialista em tipos caricatos, em velhos ridículos, não ousando na representação de comédias. Foi Lucília quem o animou, descobrindo nele as qualidades que o iriam impor como o mais elegante e o mais admirado galã do nosso teatro (MAGALHÃES JÚNIOR, 1966, p. 35-37).

A partir de *Flores da Sombra* (1917), de Cláudio de Sousa, até meados dos anos 20, Leopoldo Fróes firmou-se como um dos mais importantes atores e empresários brasileiros. Tornou-se a expressão máxima, ao lado de Procópio Ferreira, da chamada Geração Trianon (TROTТА, c.1994), em que “o ator cômico vinha assim se colocar, sem que ninguém sequer lhe disputasse esse direito, no centro do teatro nacional” (PRADO, 1996, p. 20-21).

No entanto, apesar de sua importância no cenário teatral brasileiro das primeiras décadas do século XX, não existem ainda estudos que se dediquem ao trabalho de Fróes nos palcos, analisando com profundidade seu modo de atuar.<sup>1</sup> Pistas podem ser encontradas em textos como o de Alcântara Machado (1932), que, ao escrever uma crítica demolidora à influência portuguesa no trabalho dos intérpretes brasileiros, utiliza Fróes como exemplo, destacando duramente alguns dos inúmeros defeitos do ator, por ele nomeado como “luso-brasileiro”: a escolha de um repertório estrangeiro da pior qualidade, apelativo e popularesco, e a acomodação às facilidades de papéis nos quais não se arriscava, ficando sempre aquém das possibilidades que, apesar de tudo, o crítico nele reconhecia. Para Machado, o ator, que se movia no palco “senão com elegância ao menos com inegável desenvoltura”, tinha “boa gesticulação e excelente dicção” e uma “maneira incisiva de falar que destacava e valorizava sua réplica no diálogo”, possuindo ainda “o físico e os indefiníveis quês do galã popular: o it necessário para justificar aos olhos da plateia as paixões que desencadeava em cena”. No entanto, concluía o crítico, Fróes teria guardado “para o resto da vida o sotaque, a boa colocação dos pronomes, a maneira de vestir e a nostalgia. Era mais ator português que brasileiro.” (MACHADO, 1932, p. 356).

<sup>1</sup>Acerca deste conceito, esclarece Beti Rabetti (1999, p. 44): “Insiste-se na expressão ‘modo de interpretar’ porque seu pressuposto é o de uma perspectiva histórico/cultural que não almeja elencar os traços característicos da interpretação de um ou mais atores para circunscrevê-los em estilo ou escola. As variáveis que entram em jogo na busca por um modo de interpretar, ao ampliar os círculos de correlações e conexões entre diferentes ordens (ou faixas culturais), extrapolam o arco delimitado (e vicioso) de um “estilismo” que termina por fazer equivaler uma estreita relação de similaridade entre “gênero dramaturgico” – “estilo de interpretação”. Em síntese, acredita-se que, para a história do ator, procurar fazer com que o modo se sobreponha ao gênero e ao estilo, permita ampliar o espaço da análise na medida em que dificulta as avaliações valorativas e normatizadoras”.

Mas, apesar dos elementos oferecidos pelo crítico paulista, não se consegue depreender de seu texto informações suficientes para compreender em que consistia realmente esta maneira de interpretar, considerada “portuguesa”. Em suma, qual era realmente a influência sobre a qual se refere Décio de Almeida Prado, ao comentar, a partir da análise da carreira de Procópio Ferreira, a extinção do predomínio português no âmbito do repertório e sua manutenção “unicamente no âmbito de atores e ensaiadores” (PRADO, 1993a, p.74)?

Também as biografias sobre o ator - *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*, de Raimundo Magalhães Júnior, e *Leopoldo Fróes: biografia romanceada dividida em 3 atos*, de Iris Fróes, sobrinha do ator - não se dedicam ao exame do trabalho de Fróes em cena, embora constituam material privilegiado para esta pesquisa.

Em *Leopoldo Fróes: biografia romanceada dividida em 3 atos*, de Iris Fróes (1960), o propósito da autora, claramente perceptível, é o de enaltecer a figura do tio, descrita de maneira despidoradamente elogiosa. Intentando escrever um panegírico que exalte a figura de Fróes, a narrativa piegas e repleta de adjetivos corresponde plenamente a essa conotação sentimental tão evidente. Dividido em 5 partes (prólogo, 3 atos e apoteose), o livro enfoca prioritariamente a vida em família e a carreira de Fróes no Brasil e no exterior, sendo esta descrita como “brilhante” e sem insucessos, numa trajetória sempre ascendente. O caráter de memória familiar do livro é confirmado pela ausência quase completa de notas ou qualquer outra referência que demonstre uma pesquisa mais consistente da autora em relação ao biografado.

Ao contrário de Iris Fróes, Raimundo Magalhães Júnior não demonstra, em *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes* (1966), qualquer propósito explícito em louvar a figura do ator, sendo claramente perceptível no livro a intenção de traçar um perfil biográfico a partir de dados objetivos, reunidos em consulta a arquivos e bibliotecas. Magalhães Júnior tem a preocupação em *escrever história*: por esse motivo, os fatos narrados no livro são referendados por incontáveis referências às fontes consultadas (bibliografia, artigos de periódicos e depoimentos) e a vida de Fróes é narrada dentro de um contexto histórico e social que abarca, por exemplo, a descrição da vida teatral e dos fatos mais importantes acontecidos no Rio de Janeiro e no Brasil nesse período.

No entanto, embora pretenda ter uma visão neutra e objetiva do ator, apoiando-se em ampla pesquisa documental, é possível perceber na obra de Magalhães Júnior evidências do que a pesquisadora francesa Nathalie Heinich (1991) considera o fundamento da escrita biográfica: o sentimento de admiração. Assim, não é por acaso que Magalhães Júnior, autor de inúmeros textos teatrais, usa pelo menos três capítulos para descrever minuciosamente algumas das peças escritas ou representadas por Fróes. Do mesmo modo, tem prioridade no livro o relacionamento, quase sempre belicoso, do ator e empresário com

a SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Ainda que não se soubesse da ligação de Magalhães Júnior com a entidade – da qual foi presidente em vários mandatos e membro atuante durante boa parte de sua vida – seria impossível não notar a atenção que o autor dedica a essa questão e o seu posicionamento francamente a favor da SBAT. Revela-se, aqui, algo que diz respeito não só ao biografado como principalmente ao biógrafo.

A pesquisa sobre Fróes em cena, portanto, ainda está por ser feita, a partir de uma análise mais aprofundada de suas biografias e principalmente da consulta a fontes primárias em variados acervos documentais. A análise de seu modo de atuar, longe de focar apenas uma trajetória individual, pode ser vista também como um exame da intensa e persistente presença portuguesa nos palcos e sua influência no trabalho de atores brasileiros. Afinal, segundo Alcântara Machado (1932, p. 360), Fróes pisou pela última vez nos palcos brasileiros ao lado de Chabi Pinheiro (ator português com quem organizou uma companhia) e “sua última e derradeira aparição foi numa fita lusitana”. Para o crítico paulista, o ator “acabou como começou: português”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

FRÓES, Iris. *Leopoldo Fróes*; biografia romanceada em três atos. Rio de Janeiro: SNT, 1960.

HEINICH, Nathalie. *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris : Éditions de Minuit, 1991.

JACQUES, Mário. Onde param os actores nas histórias de teatro? In: JACQUES, Mário, HEITOR, Silva. *O actores na toponímia de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, s/d, p.15-27.

MACHADO, Alcântara. Leopoldo Fróes. In: *Revista Nova*, São Paulo, ano 2, n.7, 1932.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura*: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Campinas, 2003. Tese (Doutorado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*: o ator, o empresário, o repertório. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1972.

\_\_\_\_\_. Procópio Ferreira: um pouco da prática e um pouco da teoria. In: *Peças, pessoas, personagens*; o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo, Companhia das Letras, 1993a.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993b.

\_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RABETTI, Beti. *Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno*. In: Revista do Lume. Campinas: COCEN – UNICAMP, agosto de 1999, p. 31-55. (n. 2)

REIS, Angela de Castro. *Ao encontro de Magalhães Júnior: análise de uma escrita biográfica*. Texto apresentado na IX Semana de Debates Científicos da UNI-RIO, outubro de 1995. Texto digitado.

\_\_\_\_\_. *A influência portuguesa no modo de atuação brasileiro: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)* Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 08 a 11 de outubro de 2001. – Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2002. (Memória ABRACE V), p. 259-264.

\_\_\_\_\_. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007.

SOUSA, Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960. 2v.

TORRES NETO, Walter Lima. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. *Folhetim*. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, nº9, p. 60-71, jan-abr. 2001.

TROTTA, Rosyane. O teatro brasileiro: décadas de 1920-1930. In: *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage Produções Artísticas, c.1994. p.111-137.

WERNECK, Maria Helena. *Entre mares e palcos: notas sobre Esther Leão (1892-1971), uma portuguesa no teatro brasileiro*. Texto apresentado no VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Universidade de Santiago de Compostela, julho de 2005. Texto digitado.