

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
RONDÔNIA

CENTRO INTERDISCIPLINAR
DE ESTUDO E PESQUISA DO
IMAGINÁRIO SOCIAL



REVISTA LABIRINTO
ANO XVI
VOLUME 24
NÚMERO 2
(JAN-JUN)
2016
PP. 489-507.

ENTREVISTA COM ETTY FRASERR

(INTERVIEW WITH ETTY FRASERR)

ME. DANIEL MARTINS VALENTINI
Doutorando em História pela PUC-SP
dm-valentini@uol.com.br

RESUMO: Nascida no ano de 1931, Etty Fraserr está entre os maiores nomes do teatro brasileiro, possuindo destaque como administradora e atriz da fase mais criativa do Teatro Oficina, a dos anos 1960. Nesta trajetória, participou de encenações como A vida impressa em dólar, peça que marca a profissionalização do grupo, passando pela célebre e mundialmente conhecida interpretação de Os pequenos burgueses – considerada até hoje como a melhor peça realista montada por aqui -, ganhando amplo reconhecimento de crítica e público com a participação em O rei da vela, talvez a peça mais importante a ser representada nos palcos brasileiros. Esta é a segunda entrevista em que a atriz colabora e, assim como a primeira, foi gravada em seu apartamento em São Paulo. A data da gravação é dezoito de julho de 2013.

ABSTRACT: Born in 1931, Etty Fraserr is among the biggest names in Brazilian theater, having featured as a manager and actress of the most creative phase of the Theatre Workshop, the 1960s this trajectory, participated in reenactments as Printed life in dollar piece which marks the group's professionalization, through the famous and world renowned interpretation of the petty bourgeoisie - considered today as the best realistic piece assembled here - gaining wide recognition of critics and audiences with the participation of the king of sailing, perhaps most important part to be represented in the Brazilian stage. This is the second interview in which the actress collaborates and, like the first, was recorded in his apartment in São Paulo. The record date is 18 July 2013.

Daniel Martins Valentini (D.M.V): Etty, vamos começar falando um pouquinho sobre esses três grandes teatros que nós tivemos aqui em São Paulo?

Etty Fraser (E.F.) Tá bom, tá bom... Eu frequentava muito o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), desde que o TBC começou. Desde que começou, tinha uma sessão pras senhoras e fazia-se leilão, leilão não, distribuía-se prêmios. Naquela época tinham saído as meias de seda, era meia de nylon, que tinha acabado de sair nos... Perfumes franceses... Era um teatro da classe alta. Que era... Era um teatro do... Não era um teatro... Era um teatro em que você não via um estudante, não... Só via gente da classe A e B que frequentava esse teatro.

Era maravilhoso. O Teatro teve esses diretores italianos, que foi o (Adolfo) Celi, o (Luciano) Salce, uma penca de diretores maravilhosos. O espetáculo era maravilhoso. O (Franco) Zampari era o dono do teatro. O Zampari veio como engenheiro do Pignatari (?). Eu conhecia o Zampari porque ele jogava golfe com o meu pai. Ele mandava vir uns tecidos todos da França. Era tudo feito com coisa de primeiro mundo mesmo, era um teatrinho de primeiro mundo.

Aí veio o Teatro Arena, começou o Teatro Arena. Teatro Arena veio com impacto, a primeira coisa que eu

vi no Teatro Arena foi Uma mulher e três palhaços, ainda era do tempo do Zé Renato, e depois Eles não usam black-tie. Foi a primeira vez que vi a Miriam (Mehler) trabalhando. Ela estava deslumbrante. Quebrava com... A diferença com o TBC é que o TBC é um teatro europeu... Teatro europeu... Atores maravilhosos. Atores maravilhosos, todos. Maravilhosos, um teatro muito bom. E aqui era uma linguagem bem, bem nacional, muito... Eles não usam black-tie acho que eu vi duas ou três vezes, de tanto que eu gostei deste espetáculo.

Anos depois, houve este negócio do... Eu estava... Eu não sei se eu contei isso pra você, que eu fui convidada – você já sabe disso – pra assistir um espetáculo num teatro chamado Novos Comediantes. Aí eu fui, eu era apaixonada por teatro e eu não tinha estudado teatro, mas eu tinha visto muito teatro lá na Inglaterra, quando eu fui pro colégio interno, e nós montávamos... Eu era presidente do clube do teatro dentro daquilo. A gente montava peça, montava espetáculos grandes, com cavalo, carruagem, com tudo, era... O amor pelo teatro é muito grande. Aí quando eu acabei o curso lá, era simplesmente a continuação do ginásio, a diretora disse pra mim: “Olha, você quando chegar na tua terra, faça teatro, você tem muito jeito, vá

estudar teatro, você tem jeito pra teatro. Voltei e fui fazer o curso na... Não na ECA (Escola de Comunicações e Artes), na EAD (Escola de Arte Dramática), a EAD estava começando.

(D.M.V) Então você também passou pela EAD?

(E.F.) Não, não. Fui fazer o exame. Cacilda Becker era uma das examinadoras e eu passei no exame. Meu pai disse: “Não”. Nós morávamos na Chácara Flora. Ele falou: “Você não vai no teatro de noite. Quem que vai levar você?” Não tinha motorista, não tinha nada naquela época. Nós morávamos longe: “Você faz primeiro o colegial e depois então você vê o que você quer fazer”. Bom, aí eu fiz o colegial e justamente através de uma aluna do colegial, que eu fui ver. Era uma menina que era namoradinha do Zé Celso, hoje uma grande filósofa. E quando terminou o espetáculo, eu subi ao palco, fui cumprimentar o pessoal. Aí esse rapaz, muito acanhado, chegou pra mim e disse: “Olha, eu soube que você é muito amante de teatro, fala muito de teatro na tua aula. Quer fazer um teste pra fazer um espetáculo que nós temos que fazer no Festival de Estudantes daqui há um mês? Não tem ninguém no nosso grupinho que tenha idade suficiente e você também não tem.” Eu tinha vinte e sete anos, mas eu

era gorda e pesada, já passava por quarenta anos, aquela coisa do peso. Eu falei: “Quando vai ser?” Ia ser uns dias depois, que era meu aniversário e eu falei: “Não vou”.

(D.M.V) Isso pra Incubadeira, a segunda peça escrita por Zé Celso?

(E.F.) Incubadeira... Ele falou: “Ah, onde você mora?” Eu falei: “Moro na Sabará, de esquina com a Higienópolis.” O teste ia ser no prédio da frente, na casa de uma aluna minha também. Eu fui e ganhei o papel. Sabe quem era? Era o Zé Celso, esse rapaz de vinte anos, bonito... Era muito bonito... E o Amir Haddad dirigia. Um mês depois a gente estreou e ganhei o prêmio de melhor atriz.

Foi aí que eu desisti. Nesse ponto... A Tônia Carreiro, Paulo Autran e Celi tinham montado uma companhia. O TBC tinha dispensado e a Cacilda montou a dela, o Sérgio Cardoso, todo mundo, cada um montou o seu. O Celi chegou pra mim no meu camarim e falou: “O que que você faz?” Porque era teatro amador. Porque depois que nós ganhamos o prêmio, viemos pra São Paulo e alugamos o Arena. O Arena estava vazio. Alugamos o Arena pra fazer A Incubadeira lá. Durante três meses enchemos o teatro. Ainda era... Ninguém ganhava nada, era só pra pagar... O Celi falou: “Quanto

“você ganha?” Eu falei: “Sou professora, ganho vinte e seis mil cruzeiros.” “Quer ganhar treze e fazer o papel na minha peça?” Me lembro que eu liguei para minha mãe e perguntei pra ela se ela continuaria a me dar casa e comida. Ela disse que sim, que continuaria e perguntou se eu seria feliz. Respondi: “Vou.” “Então vá adiante.” Fui fazer com eles, porque aí acabou a peça. Eu fui fazer com eles Calúnia.

Fiz a Calúnia e fui pra Inglaterra, trabalhei pra BBC fazendo peças pro Brasil, com a Madalena Nicol, que tinha sido atriz do TBC, tinha ido embora pra Inglaterra e estava trabalhando lá. Ela então me chamou pra fazer essas peças, fiquei lá durante alguns meses.

Aí eu recebi uma carta, eu havia conhecido a Maria Bonome através do Celi – eles eram amigos –, dizendo pra eu vir imediatamente pra cá porque o Antunes (Filho) estava fazendo uma peça e me queria. Era As feiticeiras de Salem. Fui na biblioteca, porque eu nunca tinha lido, tinha lido muito pouco sobre teatro. Li a peça e não vi nenhum papel que fosse pra mim, a não ser das bruxinhas. Vou sair aqui do meio... Estava fazendo um curso com um ator polonês, que tinha feito um filme que fez muito sucesso, ele estava em Londres, eu estava fazendo curso com ele e falei: “Ah, vou acabar meu curso.” Quando eu voltei pro Brasil, ainda estavam

ensaiando e me pegaram pra fazer a bruxinha. Eu fiz, foi o Antunes quem dirigiu. Não foi sucesso, porque ele... Era uma peça muito realista e ele fez brechtiana... Era muito bem cuidada, os cenários, os figurinos maravilhosos... Foi quando a Glória Menezes estreou e ganhou o prêmio de revelação.

Nesse interim, o que aconteceu? Entrei em contato com os meninos e eles estavam ensaiando A Vida Impressa em Dólar, ainda como teatro amador. Estavam ensaiando A Vida Impressa em Dólar, mas já tinham convidado o (Eugênio) Kusnet e a Wanda Cosmo para trabalhar. O Kusnet fazendo o avô e a Wanda fazendo o papel da mãe. Assim umas duas semanas depois... Eu conheci o Chico (Martins) nas Feiticeiras de Salem. Feiticeiras de Salem tinha acabado, eu ouço a voz dos dois lá embaixo do prédio lá que eu morava, na Consolação: “Etty, Etty”. A Wanda Cosmo havia sido convidada pra dirigir novela na TV Tupi. Aí perguntaram se eu queria entrar. Uns vinte dias antes da estreia, o Moacyr Durval, que era jornalista e ao mesmotempo ator, optou pelo jornalismo e não quis fazer mais a peça. Aí eles chamaram o Chico. Foi aí que a gente se apaixonou um pelo outro. A gente casou... A gente casou em dois meses.

“Onde é que a gente vai fazer o espetáculo?” Eu falei: “Gente, vamos...” Pensamos logo em nos profissionalizar, já tinha o Kusnet que era profissional, tinha a Célia Helena também. Esse Teatro Novos Comediantes, onde eles tinham me convidado pra ver Vento-forte pra papagaio voar e A Ponte, do Carlos Queiroz Telles, eles tinham devolvido pros donos, porque eles tinham falido. Nós alugamos sem olhar dentro e na hora que abrimos, não tinha nada dentro, as cadeiras, banheiro, tudo, tinham tirado tudo. Era tudo deles. Tinha sido um terreno que eles tinham... Não era um terreno, era um galpão que eles tinham alugado.

Veio a Cacilda, eles eram apaixonados, Renato (Borgui) era apaixonado pela Cacilda, chamaram a Cacilda para ser nossa madrinha. Era pertinho do teatro dela. Ela veio com a picareta, quando ela deu a picaretada cai um São Jorge sem cabeça.

“Que que nós vamos fazer?” Vamos construir um teatro. Cada um deu 15 paus, não tinha mais que 15 mil cruzeiros.

(D.M.V) Quem participou dessa arrecadação, além de você, Renato (Borgui) e Zé?

(E.F.) Renato, Zé Celso, quem mais? Acho que o Jairo Arco e Flexa... O Jairo... O Ronaldo Daniel também.

Tivemos a ideia de fazer um cartão, que aí ia dar o nome de Oficina. A ideia era dar o nome de Oficina, pois Oficina é onde se formam atores. A ideia era essa. Onde se formam atores, como operários, é bonito isso.

Esse cartão dava direito de você ver, com dois ingressos, cinco espetáculos do Oficina quando estresse. Quem vai comprar? Meu pai, que era presidente de uma companhia, os amigos do meu pai, pessoal da colônia israelita que adora teatro, que eu tinha muita amizade também. Eu era dividida entre o clube inglês e a comunidade israelita, muitos amigos. Todo mundo comprando cartão. A gente ficava na porta dos teatros vendendo, de noite, estes cartões. Eu, o pessoal todo, vendendo estes cartõezinhos pra levantar dinheiro. Eu tinha vindo da Inglaterra e tinha esse teatro lá, de duas plateias, um teatro sanduíche. Eu dei essa ideia.

Começaram a construir. Construiu o teatro. Estreamos com uma estreia muito linda, o pessoal adorou, foi a primeira direção do Zé Celso.

(D.M.V) Tem a Geny no Pomar...

(E.F.) Mas isso foi em casas, em casas particulares (mansões da alta burguesia paulistana, onde muitas vezes os artistas entravam pelas portas dos fundos).

(D.M.V) Você participou de alguma dessas?

(E.F.) Não, não. Nessa época, não. Chico e eu nos apaixonamos e nos casamos. Depois de A Vida Impressa em Dólar foi José, do parto à sepultura. Eu considerava uma peça muito interessante, mas adiantada 20 ou 30 anos para aquela época. Tinha uma cena em que o Ronaldo Daniel dançava com a dentadura da avó, que a Célia fazia a avó, era castanhola. Tinha outra cena, eu grávida, mas que não tinha 9 meses, não. Tinha 15 meses de gestação. Como é que eles podiam dizer de 15 meses de gestação? Então era porque ela sofria das tiroides e emendaram nessa... Numa hora lá, me levantam pro ar, abria um cordão atrás de mim, caía a barriga e do outro lado do palco vinha engatinhando, de frauda, chupeta e coisa, o Fauzi Arapi. Ele levantava, levantava, levantava e dizia: “Operários do mundo inteiro, uni-vos.” Era a primeira Fraser dele. A Célia Helena fazia a avó e eu e o Chico fazíamos um casal de operários. Mas aí nos casamos. A peça estreou em finzinho de dezembro. Nos casamos no dia 4 de janeiro, até ganhamos a lua-de-mel lá em Santos, no parque balneário de Santos. Quatro dias depois que a gente estrou, porque fomos substituídos, eu pela Miriam Mehler e Chico pelo Geraldo Del Rey. A gente viu pela estreia que o negócio,

o pessoal não ia engolir aquele tipo de peça. Tinha visto A vida impressa em dólar... Quem dirigiu foi o (Antônio) Abujamra.

Eles telefonaram, pra gente voltar imediatamente que ia voltar. A vida impressa em dólar. Nós voltamos, o teatro já estava pronto, tudo organizadinho.

Fiquei grávida e fizemos Pequenos Burgueses por algum tempo. Pedi pra sair, pra ficar uns tempos fora, Chico também saiu junto comigo. O Chico tinha outro emprego e eu também. Eu lecionava inglês em casa, naquela época não dava pra viver de...

Aí teve a época em que eles fizeram as peças americanas. O Bonde (chamado desejo), Quatro num quarto... Fui voltar para o Oficina, meu filho estava com oito ou nove meses. Demorei bastante tempo. E justamente, eles tinham me convidado pra fazer Pequenos burgueses. Eu disse que não ia voltar ainda não, porque estava cuidando do meu filho. Uma noite os dois aparecem lá embaixo, me chamando, porque tinham feito isso, apresentado o elenco e pulado a atriz. Então, eu já... No dia em que eu vi esse espetáculo, eu virei pro Chico e disse: “Esse papel era pra mim.”

(D.M.V) E o Chico?

(E.F.) O Chico viu o Passarinheiro, o papel era pra ele também. Não sei se nós pusemos mau-olhado, sei lá o que que foi.

Entrei pra fazer a peça, estava fazendo muito sucesso. Chamaram o Chico pra fazer o Passarinheiro também. E aí nós ficamos.

Quer dizer, a diferença do TBC, o TBC era uma coisa europeia, o Arena era uma coisa muito brasileira e eles tinham uma vantagem, eles tinham autores. Eles tinham autores que falavam a língua da gente. Nós não tínhamos autores. Zé Celso só escreveu A Incubadeira, depois não escreveu mais. Eles tinham autores e regionais. Essa era a diferença. E nós éramos um teatro... Essas peças aí... Primeiro veio A vida impressa em dólar e depois Os pequenos burgueses, que fizeram muito sucesso, mas era assim um sucesso retumbante. Ficamos dois, três anos fazendo Os pequenos burgueses.

(D.M.V) Vocês (Chico e Ety) iam naqueles seminários montados no Arena, em 1958?

(E.F.) No Arena? Não, não. Nós íamos muito nas reuniões que... Porque aí que veio a Revolução de 64. O Zé Celso resolveu que a gente tinha que tirar imediatamente de

cartaz, nós é que tiramos de cartaz. Ninguém mandou a gente tirar. Tiramos a peça de cartaz e eles...

(D.M.V) Como foi essa decisão? Nesse dia de sentar e dizer “continuamos ou não”?

(E.F.) Sabíamos que estavam queimando livros, começaram queimando livros... Aí resolveu, vamos tirar de cartaz, porque vão acabar com a gente. Sumiram os três, Zé Celso, Renato e Fernando (Peixoto). Ficamos Ítala (Nandi), Chico e eu tomando conta do Oficina.

(D.M.V) Você acha que foi realmente necessário, como medida preventiva, que os três escapassem do teatro, ou foi um certo exagero na interpretação daquele momento?

(E.F.) Foi medo, foi medo. Os pequenos burgueses, ela era uma peça que tinha o comunista, quer dizer, era uma peça forte demais, com essa turma que tinha entrado.

Nós montamos Toda donzela tem um pai que é uma fera. Não tinha nada que ver o c* com as calças. Montamos no Oficina e depois levamos lá pro Teatro das Nações. O Kusnet fazia, a Ítala fazia, eu e o Chico tomando conta do teatro.

(D.M.V) Como foi trabalhar com montagem de peça, fazer contato com outras coisas, chamar atores? Porque basicamente ficam vocês naquele período turbulento, ainda não tão turbulento, mas já turbulento, a Ítala participa da organização, mas me parece que você aparece mais. Ou estou enganado?

(E.F.) Não, não, ela também. A parte financeira ela que tomava conta. Ela realmente trabalhava... Trabalhou em escritório e tudo, então ela entendia bem dessa parte. Era ela.

Tinha um secretário, não lembro se era de Educação, de Cultura, e ele continuava, não tinha caído, e ele perguntou por que Os pequenos burgueses, ele tinha gostado muito de Os pequenos burgueses... Nós falamos né, que era por causa disso... Ele disse: “Não.” E foi falar com a censura e eles disseram: “Nós não mandamos retirar.” Então ele levou a peça. Eles cortaram a, tocava a Internacional e eles mandaram trocar pela Marselhesa. Trocou pela Marselhesa. Coisas assim, por exemplo, tiraram Frasers, algumas Frasers. Então voltamos com Os pequenos Burgueses. Foi aquele grande sucesso

(D.M.V) Miriam diz que, nessa época, quando vem o Corsi, fica uma coisa diferente...

(E.F.) É, é, completamente diferente.

(D.M.V) Quando os três estavam fora, Zé avisa que vai receber um prêmio no Municipal e aí ela diz: “Não, se você vai receber o prêmio no Municipal, você tem obrigação de voltar para o seu teatro.”

(E.F.) Eu não sabia disso, não.

(D.M.V) Ela diz que ela manda recado pela Ítala, porque como você diz, vocês eram as burguesas e a Ítala era mais revolucionária. A Ítala fazia o contato, a ponte com eles, então Miriam manda recado por ela.

(E.F.) Eu amava o Corsi, o meu marido... Mas o Corsi foi muito injusto com a Miriam...

(D.M.V) Como foram essas montagens desse período?

(E.F.) Era muito engraçado. Era muito bem feito. Toda donzela tem um pai que é uma fera era muito engraçado. Fez sucesso. Era uma comédia, não tinha nada que ver o c* com as calças, mas fez sucesso.

Nós já tínhamos lido Pena que ela seja uma puta. Nós tínhamos lido e tínhamos gostado muito. Queríamos fazer esta peça, mas resolvemos não fazer, por causa da situação... Foi aí que resolvemos fazer Andorra.

Andorra passava-se num país estrangeiro, porque a censura era contra coisa que... Por exemplo, a Feira de Opinião, do Arena, era uma negócio contra a ditadura, totalmente. Tinha essa cena, era o Renato Consorte. Ele entrava vestido de soldado, com aquela farda verde. Ele entrava, tudo sem falar uma palavra, tirava aquele capacete, fazia ele de pinico, sentava pra fazer cocô, abria um livro – que seria a censura – e com uma caneta vermelha bem grossa ele raspava, tirava folha e se limpava. Foi preso. Era do Plínio Marcos. Imagine, fazer toda... A Feira de Opinião foi proibida. Foi feita no Teatro Ruth Escobar, foi feita lá. Foi preso, mas era muito engraçado, nossa senhora, era muito engraçado.

O Arena estava na mesma situação, tanto é que quando me chamaram lá pra fazer as perguntas, uma das primeiras perguntas foi: “A senhora sabia que o Guarnieri é comunista?” Eu respondia: “Não me diga. Eu não sabia.” E ele dizia: “Pois é, é comunista.” Vieram com vários nomes. Eu não sabia de nada.

(D.M.V) O que você pode dizer com relação a posicionamento político, de uma forma mais institucional? Quais diferenças existiam com relação ao Arena. O Arena tinha mais membros vinculados ao Partidão, o Oficina...

(E.F.) Não, não tinha, não tinha ninguém.

(D.M.V) No Oficina, a gente sabe que o Fernando Peixoto (dirigente e um dos principais integrantes) tinha um vínculo antigo (com o Partidão), mas que não tinha uma postura ortodoxa...

(E.F.) Não era uma coisa (ortodoxa)... É, é....

(D.M.V) E os outros (Zé Celso, Renato Borghi, Ronaldo Daniel, Ítala Nandi)?

(E.F.) Tinham simpatia, mas nunca chegaram a entrar no Partido. Nunca se filiaram.

(D.M.V) Mas, de uma forma geral, havia uma unidade política?

(E.F.) Havia, havia uma unidade política.

(D.M.V) E como fica essa unidade quando chega O rei da vela, destruindo com tudo, escrachando as condutas tanto dos conservadores quanto das esquerdas?

(E.F.) Foi muito engraçado. Nós estávamos no Rio de Janeiro, porque tinha queimado o teatro. Estávamos viajando com Os pequenos burgueses, Andorra e A vida impressa em dólar. No Rio de Janeiro ainda foi Quatro num quarto.

(D.M.V) Conta essa história, que a Miriam já contou um pouco, que vocês vão pra televisão e são obrigadas a sair correndo pela escada.

(E.F.) Isso foi muito engraçado. Pois é, no Rio de Janeiro tinham matado um estudante.

(D.M.V) O Edson Luís?

(E.F.) O Edson. Elas começaram a falar deste assunto no ar, a peça estava no ar. Quando terminou, um cara disse: “Olha, dá o fora daqui porque vocês vão ser presas.”

(D.M.V) Isso em 68?

(E.F.) 68, mas ainda não tinha apertado o negócio. Eles vieram ler O rei da vela. Eu achei um horror. O Zé Celso disse: “Pode deixar que eu vou fazer um espetáculo...” E fez... Primeiro ato era circo, segundo ato era teatro de revista e o terceiro ato era ópera. Muito... Foi maravilhoso... Ele e o Hélio Eichbauer. Realmente, foram muito felizes, muito, muito felizes. Eu achava a peça maravilhosa. Depois que ele montou daqueles trejeitos.

É interessante porque durante o espetáculo, descia uma espécie de tela de cinema e apareciam escritos, coisas do Oswald de Andrade, Frasers inteiras

do Oswald de Andrade. Não foi demais, mas muita gente se levantava, me lembro que os próprios críticos não sabiam se elogiavam ou não. Foi considerada o começo do Tropicalismo.

(D.M.V) Sim, o Caetano...

(E.F.) O (Caetano) Veloso e o coiso (Gilberto Gil?) dizem que eles se basearam no...

(D.M.V) A gente percebe que já havia um contato, porque a peça é dedicada ao Glauber, Terra em Transe. Aí o Caetano assiste e diz que não consegue mais pensar em outra coisa, depois de ter assistido O rei da vela...

(E.F.) Exatamente, era uma coisa bastante forte.

(D.M.V) Uma coisa que leio muito pouco, li no livro da Ítala, é sobre a participação do Frei Betto...

(E.F.) Ah, ele era assistente de direção. Ele era maravilhoso, maravilhoso. Ele era assistente de direção do Zé, uma pessoa maravilhosa, uma pessoa querida. Muito... Ele realmente, foi uma coisa muito gostosa dentro do Oficina. A gente amava muito ele.

(D.M.V) É uma coisa... Poucas pessoas sabem dessa participação...

(E.F.) Pois é, pois é... Depois, quando ele foi preso lá no Rio Grande do Sul, ele sabia Frasers inteiras da peça de cór e ele usou muito isso. Mais tarde ele contou isso pra gente.

(D.M.V) Nós tínhamos falado, antes de começarmos a gravar, sobre o público, do contato com o público. O que muda com O rei?

(E.F.) O pessoal começou a levantar, quando aparecia algo que eles não gostavam. Isso nunca tinha acontecido. Levantavam e falavam. Mas não era demais, não. Porque o público do Oficina sempre foi um público... Teve apartes dentro do Oficina, durante o espetáculo, mas não era uma coisa que incomodava.

Foi uma época muito boa. Eu considero a melhor época de teatro que nós tivemos.

(D.M.V) Etty, fale um pouco dos críticos, já que você falou que os críticos ficavam um pouco perdidos...

(E.F.) Os principais eram Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi... No Rio de Janeiro, Yan Michalski...

(D.M.V) Anatol Rosenfeld?

(E.F.) Anatol, mas menos, ele morreu logo.

O Yan Michalski, acho que fez quatro laudas sobre O Rei da vela. Quatro dias seguidos sobre O Rei, sobre a montagem...

Quando eu surti, a primeira crítica que o Décio falou a meu respeito, que eu era muito boa, que me ajudava... Que pela primeira vez, uma atriz gorda. Eu sempre achava que isso me atrapalhava, ao contrário. Quando fiz Incubadeira, tinha vinte e sete anos, mas passava por... Logo depois, eu fiz a peça com o Celi, coma Tônia, o Celi e o Paulo Autran, Calúnia. Aí eu fazia uma menina de dezesseis anos, de trancinha, roupa do colégio... Papai assistiu com a mamãe. Aí uma senhora atrás disse assim: “As outras todas a gente vê que são mais velhas, mas a gordinha a gente vê que tem dezessete anos.” Meu pai bateu no braço dela e falou: “Tem trinta.”

(D.M.V) E a crítica foi tranquila?

(E.F.) Foi maravilhosa.

(D.M.V) A Miriam diz que quando ela fez a Anne Frank, ela diz que... Treze anos tinha a menina... Que a crítica caiu matando por ela ter quarenta anos.

(E.F.) Mas em compensação, Abelardo e Heloísa, botaram no auge. Foi o primeiro nu no teatro. A peça era maravilhosa. Depois em Andorra, ela foi muito bem.

(D.M.V) Etty, fale um pouquinho do Eugênio Kusnet.

(E.F.) Eugênio era muito engraçadinho. As vezes ele ficava mal-humorado, as vezes ele ficava... Ele tinha um cacoete que era, com o cotovelo, levantar a calça. Ele usava suspensório, isso na peça.

Ele e o Zé, as vezes tinham arranca-rabos. Porque o Zé queria uma coisa e ele queria outra coisa... Mas ele era uma pessoa muito gracinha. Ele tinha muita paciência com criança. Ele não teve filhos. Então ele fazia origamis para o meu filho... Era muito carinhoso.

No dia em que nós estreamos no Rio de Janeiro, nós tínhamos esquecido o tapete da casa dos Pequenos Burgueses, que era um tapete maltratado, estragado, esfiapado. Porque a casa era um horror. Era muito bonito o cenário, mas de coisas bem antigas. Nós falamos com a Tônia Carreiro, porque foi ela que nos levou para o Rio... A gente não era conhecido. O filho dela veio fazer o papel que o Cláudio Marzo fazia... Muita gente fez estes papéis. A Tônia e o marido resolveram bancar a gente no Rio. Foram eles que levaram a gente para o Rio. No dia da estreia, cadê o

tapete? Ligamos para a Tônia. Ela veio rápido e telefonou para o Copacabana Palace, que tinha um teatro no Copacabana Palace, era o... Esqueci o nome do diretor italiano... Ele mandou um tapete, mas era um tapete persa, maravilhoso. Tinha que estrear, colocamos o diabo do tapete. Meu filho tinha três anos. Ele adorava o Kusnet. O Kusnet chegou para ele, no final do espetáculo – ele assistiu lá de cima -, e falou: “O que você mais gostou do espetáculo? Do vovô Kusnet, da tua mãe ou do tio Renato? Qual dos três você gostou mais?” Ele disse: “Do tapete.” E o Kusnet falou: “Esse moleque aí sabe das coisas.”

O Kusnet tinha um curso de teatro lá dentro do Oficina. Era uma pessoa muito querida. Apesar de ser (Constantin) Stanislavski, tudo isso, ele não gostava muito de coisa física, não gostava... De marcação física, ele não... Um dia, tinha uma cena que a gente fazia encima de uma arca, eu servindo chá para ele e ele tomando chá. Na hora que ele tomou o chá, caiu um bigode, uma parte do bigode. Ele não percebeu. Eu peguei, abracei ele, puxei a outra parte do bigode. Ele me olhou assustado. Aí que ele percebeu que tinha caído uma parte do bigode. Ele não gostava de contato físico. A esposa dele também, uma gente simpaticíssima, uma gente muito bacana. Já era de uma

geração acima da gente. Morreu cedo, morreu com setenta e poucos anos. Mas ele ajudava muito.

(D.M.V) E esses laboratórios?

(E.F.) Esse da Miriam foi uma coisa fantástica... A Célia quebrou... Era uma arma do exército, emprestada. Ela quebrou... A Célia ficou muito nervosa. Mas eu roubava um pouquinho.

(D.M.V) Era muito tempo?

(E.F.) Muito tempo. Apesar que foi num laboratório que o Chico se declarou para mim. Eu fazia a Bessie e ele o Myron. O Zé pediu pra gente fazer o laboratório, a gente sentado num banco do Central Park, trinta anos antes da peça. Já com o namoro. Nós fomos. O Chico se declara para mim, as lágrimas rolando dos olhos dele. Quando chegou no camarim eu falei: “Nossa Célia, que puta ator. Como ele é bom ator.” “Que ator, Ety? Aquilo era Chico Martins dizendo para Ety Frazer que amava ela.” Foi assim que eu descobri.

O Chico usava bem o laboratório.

(D.M.V) Ele gostava mais?

(E.F.) Ele usava bastante. O próprio Kusnet usava bastante. Ele não entrava nos laboratórios...

(D.M.V) Zé diz isso, que ele tinha uma dificuldade em improvisar, mas quando ele entrava no texto, Kusnet vinha com aquela experiência enorme.

(E.F.) É, é... Para mim... Eu tinha muita facilidade. Sempre tive muita imaginação. Então claro que...

(D.M.V) Você lembra de algum outro laboratório que tenha sido não tão problemático como aquele da Miriam, mas que tenha provocado atritos? O Zé diz isso, que às vezes, quando ele queria fazer alguma coisa um pouco mais agressiva, eles diziam para o Kusnet que não teria ensaio. Dispensavam o Eugênio, para que ele não os censurasse.

(E.F.) É verdade isso.

(D.M.V) Quando o Castello Branco foi assistir a peça... Conta.

(E.F.) A Tônia que produzia tudo no Rio de Janeiro. Ela chegou e disse: “Olha, quem está aí é o Marechal Castello Branco.” Com uma turma de guardas atrás, sentados. Compraram ingresso e tudo. “E depois ele quer cumprimentar vocês.” A Ítala foi a primeira: “Não, não me venha aqui que eu não cumprimento...” Falei para o Chico: “Quer apostar que todo mundo vai dar a

mão para ele?” E foi. E nós fomos burros, porque foi o único dos presidentes que gostava de teatro.

(D.M.V) Tanto que, um pouco antes dele sair, não me lembro em qual peça, mas o Zé diz que... Se não me engano, com Os inimigos, que teve um problema com a censura. E o Zé entrou em contato com ele de novo, para conseguir a liberação da peça. Evidentemente, não é uma figura que nós temos muito orgulho, mas comparado aos outros...

(E.F.) Ele foi lá dentro e aí ele perguntou... A Ítala perguntou com qual personagem ele se identificava. Ele falou: “Você gostaria que eu falasse que era com o Nil, mas não. É com o Piotr.” O pior personagem da peça.

(D.M.V) Ety, e o Chico? Quais as visões que ele tinha? Como ele enxergava as coisas, de uma forma mais geral, dentro do Oficina?

(E.F.) O Chico foi uma pessoa injustiçada. Ele era um ator maravilhoso. Em Andorra ele fazia um cara que a língua tinha sido cortada. Ele não falava uma palavra, só gestos. Ele merecia prêmio naquele ano, ele foi maravilhoso. Em Pequenos Burgueses, ele fazia aquele passarinho... Era maravilhoso aquele passarinho dele, era lindo. O Chico era uma pessoa muito amorosa,

muito carinhosa. Era uma pessoa... Não era metido, feito eu. Toda vida eu fui muito... Chico era uma pessoa mais reservada. Quando o Zé me convidou para ser parte da nova Oficina (diretoria), não convidou o Chico.

(D.M.V) Depois da reconstrução do teatro?

(E.F.) Isso. Com o novo teatro, mudou a diretoria. Ele me pôs na diretoria, porque antes eu não estava, mas não convidou o Chico. O Chico ficou muito magoado, muito magoado. Claro que eles pensavam que eram dois votos contra, eles pensaram nisso.

Fui pro Oficina em 1961 e saí em 1968. Nunca fiz nada fora. Casei e tive filho, mas enquanto estive no Oficina, fui só do Oficina. Em 1968 que eu saí. Depois que nós voltamos da viagem da Europa, senti os primeiros cheirinhos. Foi aí. Falei pro Chico. O Zé tinha ficado... Todos meio presos em Paris, sem poder sair por causa da revolução de 1968, lá. O Zé veio pelo Rio de Janeiro e trouxe o pessoal do Galileu, que foi esse pessoal. Foi esse pessoal que acabou.

(D.M.V) Queria que você falasse um pouco mais. A ideia que a gente tem é que esse pessoal que vem com o Zé, pra fazer as peças no fim dos anos 1960, veio todo do Roda-viva.

(E.F.) Não, não é do Roda-viva, não... Pode ser que alguns sejam, nem me lembro mais. Mas era tudo gente que ele conheceu. Tinha um que era jogador de basquete, este acabou enlouquecendo. A turma que foi fazer o carnaval do Galileu.

(D.M.V) **Pessoas de teatro e pessoas que não tinham contato com o teatro faziam parte do coro?**

(E.F.) Tinham pessoas de teatro, mas eram pessoas de teatro do Rio. Pedro Paulo Rangel... Já não tive contato com eles. Assim que eu senti essa primeira coisa, eu falei pro Chico... Eu ia fazer Galileu. Mas quando eu senti o cheiro, falei: “Chico, vamos embora?”

(D.M.V) **Assim que eles chegam o Oficina já toma um rumo completamente diferente do que se tinha pensado até então?**

(E.F.) Não. O Galileu Galilei foi uma peça muito boa. Eu fui assistir. Desta fase, o Galileu e Na selva das cidades, foram dois espetáculos que eu não estava. Muito bonitos. Tanto é que... É aquela história, você pergunta a relação do Oficina com o Arena... No momento em que eu disse para eles que eu não ia voltar, o Renato começou a chorar. Eu falei: “Eu volto ano que vêm. Tempo de descanso de um ano. Estou cansada, fiz os

espetáculos, fui pra Europa, tudo... Construí dois teatros.” O Zé Celso convidou a Myriam Muniz, que era a principal atriz... Como eu era do Oficina, ela era no Arena. Cheguei em casa, o (Augusto) Boal me telefona. Ele estava fazendo uma peça chamado MacBird e convidou Chico e eu para trabalharmos com ele. Na hora em que ele viu que eu larguei do Oficina... Agora, o Boal também estava no final... Não tinha muita paciência.

(D.M.V) **Como você diz, Galileu, uma peça fantástica, que você tinha planos de participar... Contrafactual a pergunta, mas será que se você continuasse, você entraria naquele mesmo problema que Fernando, Ítala e Renato tiveram, naquela divisão?**

(E.F.) Pior. Pior ainda. Seria pior. Já estava cheia...

(D.M.V) **A Miriam diz o seguinte: “Etty e eu sempre fomos muito sinceras. Etty mais delicada, mas sempre muito sincera.”**

(E.F.) É verdade. É outra linguagem.

(D.M.V) **Queria lembrar uma outra coisa...**

(E.F.) Hoje você me fez lembrar de tanta coisa...

(D.M.V) **Sobre a reconstrução...**

(E.F.) Quando queimou, exatamente. Nós fomos procurar terreno para construir. Não conseguimos, então a gente resolveu reconstruir aquele. Pedimos para a Cacilda, pois ela não estava fazendo nada, e ela alugou o teatro para nós. Fizemos aquela retrospectiva. Muita gente que já tinha visto foi ver de novo. Nós tínhamos que sustentar os nossos atores, nossos técnicos. Não mandamos ninguém embora. Nós sustentamos os três técnicos, enquanto construía o teatro.

(D.M.V) Você tinha me dito que foi negociar o terreno, conte essa história...

(E.F.) Ah, essa história? Logo na hora do incêndio, a Ruth Escobar, que era uma pessoa muito envolvida em coisas do governo, amiga de todo mundo... Ela me pegou pelo braço e me levou até o gabinete do Faria Lima. Fomos atendidos imediatamente. Aí ele me mandou ir no patrimônio. Aí o cara abriu um livro enorme, assim... E tudo em verde, era o que podia usar. Em vermelho, ou estava alugado, ou com trinta anos de concessão... Tinha um lá que eu mostrei para ele e foi aí que ele me disse: “Espero que a senhora não vá dar esse teatro por construir para o Flávio Império.” Eu falei: “Por que não para o Flávio Império?” Ele falou: “Porque aquela parte

de cima do Ruth Escobar, foi ele que estragou, ali era para ser o galpão, não era para construir o teatro ali. Um horror.” Eu falei: “Já que você falou do Ruth Escobar, horror são os teatros de baixo, porque tem o buraco do elevador, mas não coube nem o elevador. Porque foi mal feito, uma escadaria louca.” Eu tinha trabalhado lá também. Aí ele falou: “Aquele teatro quem construiu fui eu.” Claro que nós não ganhamos terreno nenhum. Tive que voltar pro Teatro e falar para eles a cagada que eu tinha feito.

(D.M.V) E qual foi a reação do pessoal?

(E.F.) O pessoal quase morreu de rir, mas ficamos desesperados. Foi aí que resolvemos reconstruir. Era dos irmãos Coccozza, fruteiros. Então nós tínhamos que pelo menos reconstruir o teatro. Fomos para lá, fomos para o Rio, fomos para Porto Alegre. Viajamos bastante com a peça. Fomos para Belo Horizonte...

(D.M.V) E as pessoas ajudaram? As pessoas do teatro e do meio artístico em geral...

(E.F.) Ajudaram. Do meio artístico, não. Ninguém tinha grana. A gente levantou...

(D.M.V) Como foi pensar na interpretação do Rei da Vela, que era muito diferente do que vocês tinham feito até então?

(E.F.) Vou falar do meu personagem. Era uma coisa completamente inusitada. Eu sempre fazia senhoras, com roupa fechada até encima e de repente, tenho que aparecer de maiô. Ainda bem que não foi na época em que eu estava mais gorda. Era uma maiô de veludo. Essa mulher era totalmente diferente do que eu tinha feito até então. Seria uma vedete. Com aquelas meias de coisa, com salto alto. Me baseei em atrizes que tinham feito teatro de revista... Como a segunda parte é revista... A maquiagem, cada um bolou a sua, cada um fez uma maquiagem diferente. Eu gostava muito de fazer. Depois, o Renato e eu nos dávamos muito bem. Ele fazia o rei da vela. E ela louca para comer o rei da vela...

(D.M.V) A banana real...

(E.F.) É, a banana real. Aquilo foi uma das coisas que foi cortada. O catso, que era o sorvete que ela tomava. Te contei a história do catso do boneco?

(D.M.V) Contou.

(E.F.) “Fomos instruídos a levar o membro do boneco.”

(D.M.V) Fernando dá muito risada disso, não me lembro em qual livro dele. Ele diz que Renato e ele voltaram pela rua, após um pequeno depoimento, com aquele perigoso cilindro de madeira embaixo do braço, depois de resgatá-lo.

(E.F.) É. Nós fomos para Florença e lá o Zé Celso mandou colocar. Ele falou... Meu marido não quis ir para a Itália, porque ele estava fazendo um filme, que seria uma trilogia. Ele então ficou. E aí ele (Zé) falou: “Como você está com saudade do Chico, quem vai puxar o membro do boneco será você.” Então era eu que descia no porão para puxar na hora. No final das cenas... Foi aí que a Liana Duval falou os palavrões. Foi muito engraçado. Na primeira fila estava a mulher com o (Ruggero) Jacobbi e o Salce. Eles riam, riam... Só eles. O resto, o teatro era da classe A aristocrática de Florença.

Não sei se eu te contei isso. Quando eu tomei o trem, porque eu fui umas das últimas a ir, pois ainda fiquei cuidando das coisas daqui. Eles foram antes de eu chegar. Tomei o trem de Roma para Florença. No meu... Os trens de lá são seis lugares. Ia um cara do Partido Comunista Italiano e a gente foi conversando. Expliquei para ele o que era e dei a peça para ele ler, porque tinha sido traduzida para o italiano. A viagem era de quatro ou

cinco horas. Ele leu e disse: “Vocês vão para o Teatro della Pergola? Vocês estão perdidos. Isso não é peça para eles. Não vão entender nada, ali é alta aristocracia.” Fiquei apavorada. Quando cheguei na estação e contei para o Zé Celso, eles já estavam percebendo isso. A Liana Duval, sem falar nada para eles, resolveu traduzir os palavrões. Nunca se tinha falado palavrões como aqueles naquele teatro.

Nós fomos com alguns críticos... Porque a Ítala fala bem italiano, o pai dela era italiano. Nós fomos com os críticos... Eles deram uma ceia, aquela coisa de italiano, pouquinho coisa. Os técnicos estavam com fome, então nós fomos pra estrada de ferro, pra estação, num restaurante de lá. A gente não sabia que só puta ia lá. A gente não sabia. Numa mesa sentaram os críticos, a Ítala, tudo. Zé Celso aqui do meu lado e o Renato em frente. Veio um negrão, daqueles bem africanos, bate no meu ombro e fala assim: “May I sit down?” Aí e pensei que se dissesse não, poderiam dizer que éramos racistas. Falei: “Claro, pode sentar aí.” Ele sentou e bateu a mão na minha coxa e falou assim: “May I pay you a drink?” Eu falei: “Não, obrigado, estou tomando coca-cola. Não bebo.” Aí botou o braço em volta de mim e falou assim: “May I take you home?” Aí eu falei: “Olha, este aqui é meu marido.” E apontei o Zé

Celso. Aí ele falou: “Bring him too”. Aí, Renato e Zé Celso falaram: “Vai embora, vai.”

Os críticos falando que a gente tinha feito esse espetáculo para chocar a burguesia. De uma certa maneira era. “Por que o mal gosto do verde e amarelo nas coisas do cenário?” “Porque é a cor da nossa bandeira. É uma crítica.” No dia seguinte saíram as críticas. Meteram o pau. Comprei os jornais, ninguém comprou. Comprei os jornais e trouxe de presente para o Sábado. Ele me prometeu que nunca publicaria.

Logo depois nos fomos para Nancy e lá foi um sucesso louco. Tanto é que nós ganhamos para fazer o espetáculo em Paris e naquela noite estourou a revolução, em maio de 1968. Quando chegamos no Quartier Latin, estava tudo em fogo. Foi aí que eu pedi à porteira... Eu falei: “Tenho passagem amanhã para o Brasil.” Eu ia antes, eles ficariam, passeando e tudo. Para levar o cenário e tudo. Ela disse: “Quer um conselho de amiga? Vá já para o aeroporto, porque amanhã você não vai conseguir se mexer.”

Fernando falou: “Tem que convidar as pessoas para irem lá no teatro hoje.” Da embaixada, que era do novo governo... Os antigos que estavam lá, que tinham fugido para a França. Aí ele e eu fomos para uma favela portuguesa, que estavam lá escondidos do (Antônio)

Salazar. Nós batíamos nas portas e eu, burra, estava com uma gola de vison e com um negócio de vison na cabeça. Batia na porta, vinha a pessoa atender, você falava em português, ela respondia em francês. Falei que a gente queria convidar, falei: “Nós falamos a mesma língua.” No fim, eles ficaram morrendo de medo de mim, mas o Fernando conseguiu ônibus para levá-los. Eles se sentaram todos na parte de cima... Tinha criança... Vendo O rei da vela... Foi muito engraçado.

Quando nós voltamos... A gente não estava sabendo de nada. Quando a gente voltou pro centro, já tivemos que ir a pé ao Quartier Latin, que une com o resto, pois tem um rio. É tudo ponte. E nessa ponte estavam soldados vestidos de preto. Foi uma revolução estudantil.

(D.M.V) Ety, muito obrigado pela colaboração. Suas narrativas certamente engrandecem e iluminam o entendimento sobre o teatro brasileiro e, sobretudo, sobre o Oficina em seu período de maior criatividade, intensidade e coerência.

Recebido em: 18/02/2016

Aprovado em: 03/06/2016

Publicado em: 06/08/2016