



BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE PROJETO MEMÓRIA ORAL

UGO GIORGETTI

Hoje, 5 de dezembro de 2005, a Biblioteca Mário de Andrade, sob a direção de Luís Francisco Carvalho Filho, dá continuidade ao Projeto Memória Oral, que busca reconstituir a história da instituição a partir da criação de um grande e multifacetado acervo de fontes orais, composto por relatos de experiências de funcionários, ex-diretores, usuários, pesquisadores, artistas e intelectuais. Nesta tarde, damos início ao nosso primeiro depoimento aberto ao público e o primeiro dessa coleção a fornecer um olhar sobre a Biblioteca de um ponto de vista exógeno, entrevistando o cineasta e produtor Ugo Giorgetti, diretor de inúmeros filmes de ficção e documentários, entre eles *Festa*, *Sábado*, *Boleiros*, *O Príncipe* e *Uma Outra Cidade*. Pela Biblioteca, Washington Bezerra na captação de imagem, e Daisy Perelmutter na condução do depoimento.

Daisy Perelmutter: A gente gostaria de iniciar o seu depoimento pedindo para que você traçasse um mapa afetivo da cidade de São Paulo, resgatando os lugares que foram marcantes, que foram evocativos na sua infância, na sua juventude.

Ugo Giorgetti: Isso é uma tarefa que daria uns três volumes. A minha infância, afetivamente, uma evocação afetiva seria o bairro que eu nasci, que é Santana. Como ele era um bairro muito verde, do lado do Campo de Marte, que é o que restou de Santana, era um enclave muito verde com uma visão da cidade muito de cima. A gente olhava o centro como se o centro fosse quase de sonho. O centro era quase uma expedição, e aquela cidade ficava como uma miragem, como uma coisa quase

inatingível. Da minha adolescência para frente, o centro era a cidade: tudo acontecia por aqui. Então, quando você saía de casa, o destino frequente era o centro, era muito difícil você ir para outro lugar, havia muito pouca coisa em outros lugares. O centro da cidade concentrava tudo. Uma região: Praça da República, até o centro velho, Avenida São Luís até São João; talvez uma espécie de um retângulo em que tudo acontecia. Era mais ou menos... Aliás, eu tracei um pouco disso num documentário que eu fiz chamado *Uma Outra Cidade*, que era uma primeira evocação disso, como era a cidade, mas era do ponto de vista cultural, não era afetivo, nem nada.

DP: E como foi o seu processo de formação escolar até o ingresso na Faculdade de Filosofia? Você guarda muitas memórias dos professores, desse ambiente escolar da sala de aula, dos livros didáticos, do ambiente físico da escola?

UG: Eu guardo muito. Eu sempre estudei em colégio do Estado, nunca estive num particular. Meus filhos nunca estudaram em colégio do Estado e sempre em colégio particular. Isso é um dado importante para ver como essa cidade escorregou, digamos assim.

Hoje, retrospectivamente, eu acho que o colégio era excelente. A gente reclamava o dia inteiro do colégio, os professores eram chatos. Não eram, eram excelentes professores. Vou te dar um exemplo: as aulas de francês que eu tive no ginásio do Estado, Colégio Estadual Dr. Otávio Mendes, eram dadas por um professor que a gente odiava, mas, quando eu me interessei por um assunto especificamente, que foi a Segunda Guerra Mundial, fiquei muito interessado porque esse assunto perpassou a minha infância inteira. Então eu fui me aprofundar especificamente sobre o julgamento de Nuremberg, eu não tinha nada. Eu consegui um livro em francês e, para minha surpresa, quando eu comecei a ler com o auxílio do dicionário, eu consegui ler aquele livro. E foi daí que, três anos depois, eu estava lendo perfeitamente em francês. Eu não tinha mais aula com esse professor, mas ele tinha me dado uma base tão sólida que me permitia ler. Claro que depois, com a frequência com que eu fui lendo, eu fui fazendo um vocabulário muito maior, fui lendo com muito mais facilidade, mas isso aí



eu tive num colégio do Estado. Hoje, olhando depois de tantos anos, acho que era excelente. Era um tipo de educação muito boa e muito igualitária, porque você usava uniforme e você não sabia quem era pobre, quem não era, era uma coisa muito, num certo sentido, muito estimulante.

Santana nesse sentido era também muito estimulante. Era um bairro de imigração, mas não de uma imigração homogênea, como você tem a Bela Vista, onde eram todos italianos, ou a Mooca, sei lá. Santana tinha uma rua importante que só tinha judeus com as suas lojas. Tinha uma rua, onde eu morava, que só tinha italiano, tinha uma rua que só tinha japonês, então era um bairro... E vieram depois da guerra muitos poloneses, muita gente estranha que você, na infância, falava: “Quem é esse cara com esse capote? Embaixo de uma temperatura dessa o cara de capote?” Então, neuróticos de guerra, personagens muito interessantes de uma Europa Oriental. Eu só vi isso reproduzido no cinema num filme chamado *Era Uma Vez na América*, que tem uma coisa de criança que é muito parecida com o bairro em que eu vivi.

Lógico que uns 20, 25 anos depois... e o colégio era isso; eram alunos desse tipo, vindos de várias procedências. E o que unia esses moleques que chegavam da Polônia era o futebol de rua. Eles imediatamente se integravam através disso. Então: “Vamos jogar uma bola? Coloca o alemão no gol” - “Alemão, entra aí”, e o alemão acabava entrando. Todo mundo era alemão, independente se ele fosse romeno... todo mundo era alemão. No outro dia ele tinha aprendido umas palavras e depois ele ia para a escola, uma escola que tem até hoje. Eles até fazem umas reuniões, mandam convites que eu recuso sistematicamente, porque eu queria ver os piores alunos da escola. É engraçado porque, quando se rememora uma coisa, aparentemente, quando é uma coisa oficial, você rememora quem teve algum tipo de sucesso, quem fez alguma coisa na vida, supostamente foi bem-sucedido. Os meus amigos são pessoas que eu não sei se eram bem-sucedidas. Eu tenho muitas dúvidas a respeito. Mas eram ótimas pessoas, os piores alunos da escola. Esses eu queria rever. Mas era uma escola muito boa, hoje eu vejo que era muito boa, muito séria.

DP: Os seus filhos, você disse que eles estudaram em escola do Estado?



UG: Não, meus filhos nunca, nenhum. Num certo sentido, eu morava perto de uma... Quando eles eram pequenos, eu morava no Tremembé, perto do Horto Florestal, que era um bairro também magnífico. E não dava, já não tinha mais nenhuma possibilidade na escola pública. Por mais que eu tentasse, era uma coisa complicada.

DP: E o ambiente na sua casa com seus pais? A atividade profissional deles, o nível de exigência e cobrança em relação aos estudos era muito grande?

UG: Meu pai era um engenheiro, minha mãe era uma professora primária. Eu nunca tive problema com os meus pais. Eu nunca fui bom aluno, mas eles achavam que talvez eu fosse endireitar, sempre com uma certa ilusão de: “Esse cara é capaz de uma hora tomar juízo”, e nunca me criaram profundos problemas... Meu próprio pai era um cara... ele mesmo era inventor. Ele tinha uma série de patentes que não davam certo quando ia pôr em prática, um pouco fora da realidade, então não tinha muito moral para exigir muito da gente, não. Mas foi muito bom, porque eu nunca tive muito problema com ele, de relacionamento, de me incitar a tomar determinado rumo na vida; isso nunca aconteceu. Meu pai lia muito, isso era importante. Aliás, foi meu pai que me trouxe aqui na Biblioteca pela primeira vez. Ele lia bastante e isso aí foi útil.

DP: Já que você falou da sua chegada na Biblioteca, você podia nos contar um pouco essa experiência?

UG: Eu tenho a impressão de que a gente estava fugindo da chuva. Eu me lembro que era um cair de tarde muito... um tempo horroroso e, por alguma razão, meu pai entrou aqui comigo – eu devia ter uns seis anos. Ele estava me lendo, na época, porque eu não lia. A molecada era alfabetizada, com muita justiça, aos sete anos. Só agora que a gente está pretendendo que os filhos, aos quatro anos, tenham lido Nietzsche, mas naquele tempo, não. Ele estava me lendo na época *A Ilha do Tesouro*, porque eu estava encantado com aqueles piratas. Quando ele entrou aqui para passar o tempo,



ele pediu *A Ilha do Tesouro*. E veio aqui na mesa *A Ilha do Tesouro*. Que lugar é esse em que você pede um livro e ele vem na mesa? Fiquei maravilhado. E provavelmente passou a chuva e a gente foi embora. Mas foi uma tarde muito de inverno, de chuva, uma coisa tenebrosa. Mas foi a primeira vez que eu entrei aqui. Foi ele quem me trouxe.

DP: E depois de quanto tempo você começou a ser um frequentador assíduo?

UG: 1958, 1959, eu já devia ter uns 17 anos, por aí, na época, porque você começava a frequentar o centro para valer como uma exigência cultural. Você tinha que vir ao centro se você quisesse ir ao teatro, ao cinema, ter acesso à disponibilidade cultural da cidade. Daí eu conheci uma série de pessoas, a maioria delas está nesse filme *Uma Outra Cidade*, que eram jovens poetas da época e alguns ficaram muito amigos meus, até hoje. E nós frequentávamos o centro e a Biblioteca. E a Biblioteca tinha outra razão de ser, que era o fato de você estar começando a pensar em vestibular. Então tinha uma bibliografia grande que só tinha aqui. Eu me lembro da *História da Filosofia*, do Bréhier, por exemplo, eu li alguns trechos aqui; enfim, alguns livros especializados que só tinha aqui. E aquela parte da frente na Biblioteca, onde estão as escadas, era um ponto de encontro. Você não precisava... você marcava um encontro, eu vinha aqui e ficava zanzando. Isso que me espantou agora, porque eu achei que tinha muito pouca gente. Na época era um desfilar de pessoas. Você marcava até encontro com a namorada. Ficava sentado lá naquele patamar da escada. Ficava todo mundo sentado ali, batendo papo, e eventualmente entrava e pegava um livro. Afinal, você precisava justificar de alguma forma a vinda à Biblioteca. Eu ia muito à Biblioteca Circulante. Levei muito livro para casa. Mas depois ela perdeu a utilidade para a gente, a Biblioteca Circulante.

Na verdade, aqui era um ponto de encontro no centro: você podia se encontrar num bar ou na Biblioteca. Ninguém tinha dinheiro, porque num bar você precisava despender alguma coisa, na Biblioteca ficava mais fácil. E vinha aqui o Roberto Piva, Roberto Ruggero, Antonio Franceschi, todo mundo, Cláudio Willer, todo mundo vinha



aqui. Era tudo muito vivo, muito estimulante. Eu me lembro até quando foi atacada a estátua do Júlio de Mesquita. Até sei quem foi que desferiu um golpe na estátua. Foi na época quando o *Estadão* fazia uma campanha, mais ou menos como estão fazendo hoje com o Lula, mas muito pior, porque na época eles preconizaram realmente a derrubada claramente do governo. E o *Estadão* era aqui na frente e alguém, num acesso de cólera, tomou a estátua como o cara e deu um golpe na estátua e está com a marca até hoje na estátua, que eu não sei onde foi parar. Eu sei quem foi que realizou esse ato.

DP: Não vai abrir para a gente?

UG: De forma nenhuma, porque hoje é uma pessoa respeitabilíssima. Vou ficar devendo. Até porque eu não vi. Sabe-se porque todo mundo ouviu falar, mas eu não vi. Mas era muito interessante aqui como ponto de encontro.

DP: Você viveu todos esses movimentos culturais que você retrata no filme *Uma Outra Cidade* com a mesma intensidade que os retratados?

UG: Sem dúvida, claro. A gente usufruía o que a cidade podia oferecer, e ofereceu muito para uma cidade muito pequena. Estamos falando de uma São Paulo muito recuada no tempo, mas ela tinha uma disponibilidade cultural exemplar. Ela tinha livrarias que hoje deve ter, claro, mas a diversidade delas era maior. Cinemas, por exemplo, só no bairro japonês, tinha quatro cinemas só para filmes japoneses, só passava filmes para a colônia. Tinha um, inclusive, que passava sem legendas, aí não adiantava ir, mas tinha três outros que passavam filmes legendados, só filmes japoneses. Então era uma cidade que você tinha que era heterogênea, não era homogeneizada, mais ou menos como hoje, mas o mundo também era diferente. Havia filmes japoneses, havia colônia japonesa. Hoje o cinema japonês está muito fraco, a colônia japonesa é uma terceira geração, não tem mais sentido aqui. E era uma histeria muito divertida, muito interessante.



Nunca foi uma cidade ordeira ou ordenada, sempre foi muito caótica; o trânsito sempre foi horroroso, as condições primárias de civilização nunca foram altas, mas tinha esse dado, que era uma inquietude muito grande. Provavelmente era da época, com todo mundo buscando coisas novas, ambientes novos e tudo circulando aqui no centro.

DP: E qual era esse roteiro de efervescência cultural, do qual a Biblioteca fazia parte? Você é capaz de reconstituir esse trajeto?

UG: O museu aqui, na Sete de Abril, o MASP¹. Hoje é o MASP, mas ele era aqui na Sete de Abril, aqui no prédio dos Diários Associados, junto com agências de propaganda e tal. O Teatro de Arena estava começando, mas começou com uma força muito grande. O Teatro Municipal, certamente e, certamente, a Biblioteca, como um dado cultural. E tinha livrarias exemplares como a Livraria Francesa. A Livraria Francesa era uma peregrinação, porque a França sempre foi um país que, além de produzir, traduz muito. Então você encontrava na Livraria Francesa o que você não encontrava de tradução para o português de autores que não eram franceses. Chegava lá e encontrava o Tchecov em francês, você não encontrava em português, mas na Livraria Francesa tinha. Então era uma certa peregrinação, era obrigatório você frequentar a Livraria Francesa. E bares. Os bares são culturalmente importantes. No Pari Bar, aqui, eu vi o Sérgio Milliet – que era o diretor da Biblioteca, poeta, crítico, ensaísta, de atividades múltiplas, intelectualmente muito sólido – muitas vezes aqui no Pari Bar, que era aqui na frente. E outros bares que tinha por aqui. O Redondo, na frente do Teatro de Arena, era um bar também muito importante. Enfim, e a Faculdade na Maria Antonia, também era um centro irradiador.

Você vinha ao centro sem ter nenhum objetivo, depois que você estava no centro é que você traçava uma rota: “Bom, eu vou ao centro”, e sempre encontrava alguém. “Bom, tem um filme japonês legal lá”, ou então “Tem uma peça não sei onde”, e você fazia sua programação a partir do fato inteiramente casual que te acontecia porque

¹ Museu de Arte de São Paulo.



alguém te propunha. O programa era vir ao centro: “Vamos ao centro para ver o que acontece”. Aí ficava circulando. Sempre encontrava alguém aqui na Biblioteca, no Pari Bar; era mais ou menos assim a coisa. Era uma cidade que – isso é muito importante – ela não era tão feia. Sempre foi feia, esquisita, feiona, cinza, mas não era perigosa, esse é outro ponto importante. Você andava duas horas da manhã aqui e nem te passava pela cabeça que pudesse te acontecer alguma coisa, e de fato não acontecia. Eu ouvi um relato do professor Walter Lourenção – que por sinal não fez vestibular – ele dizia que ele saía da Maria Antonia, mais ou menos à meia-noite, ele, a mulher dele, mais não sei quem, quatro pessoas e tal, desciam até a Praça da República e ficavam discutindo filosofia até três da manhã e depois iam embora. Acho que hoje ele não chegaria nem a ir até a Praça da República. No meio do trajeto ele seria colocado a nocaute, e a mulher dele, sei lá o quê. Ou talvez seja só uma impressão minha. A gente precisa separar, precisa tomar muito cuidado com isso, porque o que ficou terrível no centro foi a feiura. Ficou feio, ficou agressivamente feio, de uma feiura que te agride profundamente. E essa feiura te dá medo, porque talvez não seja tão violento assim. Outro dia eu tive uma experiência parecida: eu fui ao teatro, que era o antigo Bijou, aqui na Praça Roosevelt, numa peça do Bortoloto, e daí encontrei o Ismail Xavier “Vamos comer não sei onde?” e fizemos um pequeno périplo ali pela Praça Roosevelt, e depois a gente desceu para a Augusta, fomos jantar e saímos a uma e meia da manhã, voltamos e tudo bem. Então provavelmente você tem uma dose muito grande de medo oriundo da terrível feiura, da vida das pessoas, da decadência arquitetônica, essas placas e sobretudo das pessoas, muito pobres, muito miseráveis.

DP: Você consegue identificar o momento em que esse processo desandou?

UG: Certamente na década de 1970, sem dúvida nenhuma. O país explode... É muito simples: tudo isso que eu estou te contando não fazia parte de uma sociedade de massas. Não era uma sociedade de massas, era um outro tipo. Quando começa a ficar uma sociedade massificada, explode. Quando explode, você não tem mais centro, não tem mais nada, tudo isso numa ditadura, o que é muito complicado também, porque



tem os problemas de uma ditadura, e uma ditadura que concentrava riqueza. Então assim começa a ter uma decadência no centro muito grande. Certamente foi nos anos 1970.

DP: E como nesse período você e esse grupo de amigos, que frequentava a Biblioteca e todo esse circuito do centro, quer dizer, nesse momento a partir de 1968, quais os lugares que vocês passaram a frequentar? Houve uma quebra muito grande?

UG: Houve uma diáspora, ninguém mais se falou. Eu fiquei um intervalo de uns dez anos sem falar com ninguém. Nesse grupo, eles ficaram sem falar. Talvez o Willer e o Piva tenham continuado um contato muito frequente, mas eu acho que foi só. O resto, o pessoal foi casando também. De repente você tem... Eu estou falando dessa época idílica da Biblioteca; ninguém tinha nenhuma responsabilidade na vida. Os livros, a gente lia ou roubava. Tinha a Mestre Jou, que foi assaltada muitas vezes, a própria Livraria Francesa... o furto de livro era...

DP: Quais eram os livros preferidos?

UG: Não... o livro preferido para o roubo era evidentemente o *de poche*. Havia livros de dimensão maior que eram furtados, muito. Uma vez eu estava aqui na Barão, e na Barão tinha uma livraria chamada Brasiliense, lendária, do Caio Prado, acho; e de repente eu vejo um tumulto, e vejo um cara perseguindo o outro. O perseguidor eu não sei quem era, mas o perseguido era o Piva, com vários livros na mão. Ele tentou se desvencilhar dos livros furiosamente, então era livro para cá, livro para lá. O nível de furto de livros era muito grande. O Antonio Fernando de Franceschi, em *Uma Outra Cidade*, tem uma frase muito interessante, ele fala: “Eu conheço pessoas cuja biblioteca é feita só de livros roubados”. E na hora eu pensei na mesma pessoa. Não havia na biblioteca do cara um livro que não fosse conseguido através de furto e é uma ampla biblioteca. Então era assim, ninguém tinha nenhuma responsabilidade. Você não tinha



mulher, filhos, não tinha nada disso, mas chega uma hora na vida que você tem que trabalhar.

A característica desse grupo é que não tinha ninguém que fosse rico. Tinha pessoas que estavam melhor ou pior, mas você tinha que trabalhar. No momento que você se atira na vida profissional, você tem uma ditadura que te ajuda a desconcentrar, o país começa a ficar muito definido ideologicamente. Você tinha de um lado isso, do outro lado aquilo outro e não havia correspondência entre nenhum lado; ao contrário, havia um certo ódio. E como esse grupo era muito heterogêneo, tinha desde monarquistas como o Piva, até comunistas como o Camargo, ou o Mautner, que escreveu o hino do partido. O que reunia a gente – o próprio Franceschi fala isso – era o afeto. Era simplesmente o afeto. O cara é monarquista, tudo bem; é comunista, tudo bem. Todo mundo lia as mesmas coisas. Mas a partir do momento em que você começa a transformar a sua ideologia numa coisa... no momento em que ela passa a ser perigosa, no momento em que ela passa a ser radical, você tem evidentemente uma diáspora, uma divisão, uma separação, aliada ao fato de você estar entrando na vida, além do fato do país estar se transformando rapidamente numa sociedade de massa, que estava emergindo mesmo. Mudou muito, mudou muito. Foi muito rápido e, no fim dos anos 1970, não havia mais centro, eu acho, de jeito nenhum, e não havia mais esse tipo de vida. A cidade virou outra coisa.

DP: Nesse período você já estava trabalhando na publicidade? Você já tinha entrado na USP²?

UG: Eu entrei em 1963, na USP. Foi um ano complicado porque era um ano muito conturbado. Mas em 1964 foi muito pior. Então em 1965 ficou realmente muito ruim, metade dos professores estavam exilados. As aulas eram muito conturbadas. Eu estava lá quando o governo do Ademar de Barros invadiu a escola, foi um corre-corre para lá, um corre-corre para cá, uma coisa horrorosa! Não era uma repressão como a de 1968. Depois de 1968 o negócio ficou homicida. Essa época eu não peguei, porque

² Universidade de São Paulo.



eu estava fora. Mas em 1964 foi muito complicado. Só que ninguém sabia ainda no que ia dar, então a própria repressão era mais cuidadosa. Mas os professores sofreram muito, daí ficou impossível. Eu já estava estudando à noite. Daí, larguei e não voltei mais. Achei que o curso de Filosofia não era adequado à minha superficialidade. Eu precisava talvez ter feito uma outra coisa, embora eu gostasse. Eu sinto bastante na vida, no sentido prático de uma disciplina, uma concentração; numa atividade como o cinema é fundamental, me ajudou muito isso, mas talvez não fosse o caso. Conheci ótimos professores, mas foi só.

DP: Em relação às atividades que a própria Biblioteca promovia, você se lembra de freqüentar, ou a Biblioteca era um pouco o ponto de partida para esse périplo que vocês faziam?

UG: A Biblioteca era um ponto, mas era um ponto de grande referência. Ela atraía, por definição, um público de cultura, porque ela não era uma biblioteca, era uma coisa ancestral. A Biblioteca, por si, por definição, ela congrega esse tipo de gente. Mas era mais isso. Não lembro... pode ser... talvez você encontre uma pessoa que tenha se aprofundado mais no assunto. Para mim, pessoalmente, ela era um centro de encontro, de convívio muito interessante, me marcou muito. Foram poucos anos que eu convivi realmente com a Biblioteca, entre 1958 e 1964, 1965; não foram muitos anos, mas, por outro lado, foram anos de formação. Esses encontros, esses episódios, ficaram marcados definitivamente.

DP: E apesar de todas essas diferenças que você salientou em relação a cada um de vocês, havia um debate intelectual com gente... havia uma troca de opinião sobre as coisas, sobre literatura, sobre o mundo?

UG: Muito, muito, muito. Quem descobria um livro imediatamente transmitia isso, alguns até com uma insistência impressionante, caso do Piva, que fazia você assistir o filme de qualquer jeito. Era uma coisa meio asfixiante. Mas era fundamental, porque a



descoberta de uma coisa nova... Era o seguinte: o que se editava ou o que se via num filme ou o que se via numa peça era muito grande, porque você não tinha uma publicidade cultural abrangente como a gente tem hoje, que você abre o jornal e você vê tudo o que tem na cidade. Primeiro que não tinha muita coisa na cidade, segundo que essas coisas ficavam confinadas a pequenos núcleos. No jornal tinha o *Suplemento Literário, do Estado de São Paulo*; era a única coisa que o jornal proporcionava em termos intelectuais e era muito bom, diferentemente de outras publicações que ficaram meio... Eu não gostava muito. Mas no Suplemento era gente muito séria que fazia, e havia, sim, leitura, leituras na rua. Era muito estimulante isso.

Havia um negócio muito sólido e muito marcante na época que era leitura de poemas no Teatro de Arena. Toda segunda-feira tinha a noite de poesias. Aí esse pessoal ia ler, porque era um grupo muito grande. Algumas pessoas produziam, outras só eram amigas. Eu, por exemplo, nunca produzi nada nesse campo, mas andava com eles e a gente se comunicava de igual para igual, sem nenhum problema.

Enfim, foi isso. Até que aconteceu uma coisa curiosa, quando eu vim há uns três anos atrás – não sei quando é que foi – eu vim aqui para falar sobre um documentário, acho que eu comentei com você sobre isso. Então, enquanto eu esperava, porque eu não queria ver o documentário, porque eu já tinha visto 150 vezes, fiquei lá embaixo. Era noite e resolvi procurar um livro. Daí eu falei: “Vou procurar a *Ilha do Tesouro*”. E para a minha surpresa fantástica, inacreditável: as fichas eram as mesmas, umas fichas amarelas, meu Deus! Me deu uma reversão do tempo abissal, incrível! Não achei *A Ilha do Tesouro*, mas tinha todos os livros do Stevenson. Eu falei: “Mas não é possível!”, ou a ficha tinha sumido, ou foi uma visão minha – porque essas coisas acontecem –, ou não vi e estava diante de mim, ou tinha todos os outros livros, *Mr. Jekyll e Mr. Hyde*, mas não tinha *A Ilha do Tesouro*. Mas o que me chamou atenção foi a ficha amarela. Não sei se ainda está aí. Então tem que conservar, porque essas coisas... Eu acho que tem que ficar, tem que ficar a ficha amarela. Quem quiser computação vai no Centro Cultural Banco do Brasil. Eu acho que a Biblioteca tem que manter certas coisas. “Qual é o problema de ter uma ficha?”, eu perguntaria. Nenhum. E me causou enorme satisfação abrir aquela gavetinha marrom e ver lá “a ficha amarela”, com aquela letra de



máquina de escrever velhíssima, porque não é nem uma das últimas. Muito interessante! Isso é um alento.

DP: Você tinha feito uma referência a esse grupo, algumas dessas pessoas são pessoas... num certo sentido, vingaram... enfim, são pessoas públicas que todos nós conhecemos, como o Piva, o Willer. Em relação aos outros frequentadores da Biblioteca – porque isso também é importante para gente, porque a gente está construindo essa rede de pessoas que tiveram uma vivência forte com a instituição – você se lembra de outras figuras que não se tornaram artistas, escritores?

UG: Não lembro..., lindas mulheres, lindas meninas, puxa vida, maravilhosas!

DP: Você não casou com nenhuma dessas?

UG: Casei, casei..., hoje não estou mais casado, mas, exatamente, eram maravilhosas. Mas não me lembro assim de escritores consagrados na época...

DP: Não, o contrário disso, quer dizer, pessoas que não se tornaram pessoas públicas, mas que tiveram uma relação forte.

UG: Muitos estudantes. Agora não saberia destacar uma pessoa que tivesse frequentado e que fosse amigo meu. Enfim, não lembro.

DP: Eu estava lendo uma entrevista com o Carlos Reichenbach, ele diz que é de uma geração que viveu um grande número de experiências muito impactantes num intervalo de tempo muito curto: experiência política, experiência de rua, desbunde, contracultura, fase mística. Você acha que esse manancial de vivências fortes, coletivas, individuais é fundamental para o ato criativo? Estou puxando mais para a sua vida profissional.



UG: Eu acho que é, sem dúvida. Tem anos na vida da gente, são aqueles de formação, que vai dos 15, quando você pode sair de casa e se atirar no mundo, isso é absolutamente fantástico para qualquer um. Você não precisa ser criativo para ter o impacto da saída para o mundo. Aquele negócio, daquela primeira fase do *Ateneu*, “conhecer o mundo”, é isso daí. Quando você sai para a vida, você tem um período que infelizmente é muito curto, aí você tem que cair na vida real. E a vida real é muito matizada por uma série de sonhos, de visões que você tem, que são a própria idade, a responsabilidade, a audácia, que é maravilhosa! Eu acho que é isso que o Reichenbach está falando, você sofre o impacto disso em qualquer geração. Você sai de casa para ver como é esse mundo aí fora; se você tem curiosidade intelectual, daí é melhor ainda. O impacto, de qualquer forma, é grande para qualquer um.

DP: Mas você sente o fato de ter tido uma juventude num momento muito privilegiado, de ter tido muita oferta de referências que foram se colocando assim, sem muito esforço?

UG: Ah, sim, sem dúvida. Eu tendo a não fazer daquele tempo uma coisa idílica. Os anos 1960 viraram um mito. Nos anos 1960 teve coisas excepcionais e teve coisas muito ruins, como em qualquer geração. Outro mito é acreditar que os jovens de hoje são muito não-sei-o-quê e os dos anos 1960 eram muito interessados e muito cultos. Não era nada disso, não era nada disso. Se fossem não teriam virado isso que viraram, porque, na verdade, a minha geração... acho que por isso meu filme, *O Príncipe*, foi tão mal, porque o que eu digo é exatamente isso, “foi a minha geração que fez isso”, o que está aí.

Então naquele tempo não tinha nada de tão... algumas experiências históricas foram interessantes mesmo, principalmente no que diz respeito às mulheres. Isso mudou muito mesmo, as mulheres antes dos anos 1960 eram uma coisa e depois viraram outra, completamente diferente. Houve um salto no universo feminino muito grande. Essa talvez seja a grande expressão dos anos 1960 que perdurou mais, que perdura até hoje, acho que foi essa coisa feminina. Eu tendo a não fazer desse



momento... ao contrário, procuro analisar melhor e ver se era mesmo tudo isso. Em certo sentido era muito interessante, porque não havia uma hegemonia cultural, principalmente, tão acentuada num determinado modo de viver. Basicamente você tinha o que está aí matizado. Você tinha o marxismo de um lado, você tinha o que seria os *beatnicks* e os *hippies* de outro. Por um momento essa coisa atraiu muita gente, essa terceira via representada pelo movimento *hippie* e que, de repente, o Maio de 68 acho que enterrou tudo isso, enterrou mesmo, porque se viu que não era consistente aquilo. Então, não sei, eu vejo com muita cautela aquele tempo lá e as minhas próprias experiências históricas. Eu nunca fui um militante. A minha resistência à ditadura foi a resistência que a maioria das pessoas teve, uma resistência passiva. Eu jamais apoiei e se pudesse sabotar, sabotava, mas, na prática, não podia sabotar nada. Eu sempre tive uma certa desconfiança de que aqueles movimentos armados não iam dar certo. Eu sei que é fácil dizer isso hoje, porque não deram. É muito fácil falar isso hoje, é quase irresponsável, mas eu posso te dizer que eu sempre tive grande dificuldade em aderir inteiramente a uma causa, e isso até hoje. Tem um escritor que fala que – hoje ninguém lê mais o Chesterton –, que fala que ele classificava de “adesão final”, *final adherence*. Essa adesão final às coisas eu não consigo ter, eu nunca tive, nem à religião, nem a partido político, nem a coisa nenhuma, adesão total e final às coisas. Isso me fez participar de um momento histórico, como qualquer um. Não tive nenhuma participação maior, não. Uma vez eu fui preso e, para grande decepção de todos, foi um grande engano da repressão: eu fui solto imediatamente, com cumprimentos pela minha conduta exemplar na vida. Foi muito desagradável, eu diria. Fui parar na OBAN³.

DP: E não aconteceu nada?

UG: Não, era um engano, era um outro cara.

DP: E era um Giorgetti, então?

³ Operação Bandeirante.



UG: Não, não, era uma confusão com carros. Era um fusca vermelho que eu tinha e o cara também. E o cara distribuía panfletos e provavelmente alguém achou, a polícia achou, alguém passou... e anotaram a chapa do meu carro. E eu fui levado lá e depois devidamente... quase que me pagaram o táxi para casa. Então essas experiências históricas passaram por mim como passaram por qualquer pessoa. Não havia uma... Não sei se é isso que você queria...

DP: Sim. Mas, por exemplo, na relação com os seus filmes, nesse sentido você fez uma adesão total.

UG: Ao quê?

DP: Ao sair da publicidade e fazer uma opção, que era uma opção cheia de riscos, quando você fez, não?

UG: Mais ou menos. Ah, sim, eu saí da publicidade e a publicidade também saiu comigo. Não é que eu falei: “Estou me retirando porque eu fiquei uma pessoa...”. Eles também se cansaram de mim, nós nos cansamos mutuamente. Mas eu já estava fazendo... Olha, eu nunca me interessei por cinema. Nenhuma pessoa da nossa geração se interessava por cinema. Primeiro, porque não tinha – estou falando de cinema como feitura, cinema como ato de você exercer sua criatividade – não tinha. Essa geração foi formada toda num tempo em que o grande sonho do cinema paulista, que era a Vera Cruz, estava falido. Então não havia. Havia um cinema tão esporádico e tão longe, tão distante da gente, que ninguém pensava em fazer cinema. Aliás, eu achava o cinema muito chato, sempre achei muito chato. A gente ia à matinê para perturbar garotas e fazer barulho, nem ia ver filme. Eu comecei a achar que o cinema tinha alguma coisa de interessante quando surgiu a *nouvelle vague*. Aí eu falei: “Opa, isso aí é legal”. E daí veio o Bergman e daí vieram todos aqueles filmes italianos, Fellini, Antonioni. Daí o cinema virou uma coisa: “Opa, aí tem. Aí realmente é outra coisa”, mas ainda assim muito distante. A gente lia... o que todo mundo queria ser...



todo mundo queria ser escritor, ninguém queria ser cineasta. Queria escrever, ou pelo menos ser uma pessoa que tivesse... Todos nós tínhamos uma reverência muito grande pela literatura, isso até hoje, eu respeito mais, por incrível que pareça. Esse depoimento, eu sei, essa fita... eu sei que vão perder. Daqui a dois anos ninguém vai mais achar essa fita, então tudo bem. Eu ainda tenho muito mais respeito pela literatura do que pelo cinema, num certo sentido. Porque são os primeiros amores, não é? Primeiro amor é outra coisa. Ninguém tinha essa vocação para o cinema. Eu comecei a pensar em cinema quando me vi diante da câmera da publicidade. Eu tinha que fazer comerciais: “Ué, mas essa é a câmera que faz filme!”. Era igualzinha; na época, aliás, era igual, igual, igual, igual. Você fazia um filme para televisão, do sabonete *Gessi*, igualzinho a um longa metragem, em termos de equipamento. Daí eu falei assim: “35 milímetros, câmera, luz... ué, por que é que eu não me meto, também?” Comecei a achar que era uma forma de expressão interessante e me meti nisso, mas foi literalmente fortuito. Não houve nenhuma vocação infantil, imagina! Minha mãe nunca entendeu bem o que é que eu fazia. Talvez ela achasse que tivesse alguma coisa vagamente ilegal, pelo menos no começo, porque pagava muito bem a publicidade, porque não se entendia, não havia uma cultura do audiovisual – a cultura era inteiramente literária, inteiramente escrita. Se eu falasse para minha mãe que eu estava trabalhando no Estado de São Paulo: “Oh, perfeito! Está escrevendo para o Estadão!” Agora, você falando uma coisa audiovisual, ninguém entendia.

DP: E os temas dos seus trabalhos, dos seus filmes, como é que eles foram se delineando? Enfim, eles são muito singulares, acho que tem uma filmografia que é muito ímpar. Então, como é que eles foram se constituindo? Eles vêm de uma necessidade visceral, de uma questão que está te mobilizando ou há um mote que a partir daí a trama vai se...?

UG: Você fala dos longas?

DP: Dos seus longas-metragens.



UG: Eu comecei fazendo longas, mas é o que eu te falei, você está com o equipamento ali na frente, aí você fala: “Ah, eu vou fazer. Por que não? Por que é que eu vou ficar fazendo comercial, por que só? Eu vou tentar fazer uma outra coisa.” Então eu comecei fazendo um documentário ou outro. Fiz um documentário sobre o Campos Elíseos, um bairro que me interessava profundamente, o Martinelli, um prédio que me interessava muito também. E depois eu... É muito misterioso isso, você não sabe exatamente por que é que você está fazendo, sabe?

DP: E como você sai de um tema para o outro? Você tem mais ou menos a noção, agora, *a posteriori*; como um filme, na verdade, foi levando a outro? Existe essa relação?

UG: Acho que não. Acho que não e vou te explicar por quê. No cinema – não sei se em literatura ou pintura ou outra arte – no cinema você está muito condicionado àquilo que você acha que vai poder fazer, porque escrever um roteiro não é como escrever um livro: um roteiro é uma possibilidade de alguma coisa, é como se fosse um caderninho de anotações do escritor em relação ao livro, ele não é o filme. Então, o cineasta que não tenha nenhum produtor bancando a sua obra e também não tenha nenhuma perspectiva disso, ele fala: “Eu vou ter que encontrar eu mesmo meios de fazer isso”. Desde que começa a trabalhar o roteiro, ele tem que começar a pensar em algo que seja viável, seja possível, seja factível. (Você que estava falando do *Jogo Duro*? Não? Você que estava falando do *Jogo Duro*, não é?) Então, o *Jogo Duro* é um filme que eu queria fazer, mas eu já não sei mais se ele começa com uma ideia inicial, de um roteiro sobre aqueles personagens ou o quanto aquilo foi direcionado pelo que eu poderia obter como produção do filme, porque na época eu não tinha nenhum dinheiro mesmo. A EMBRAFILMES⁴ era uma empresa que financiava filmes da qual eu estava quilometricamente afastado, não tinha nenhum amigo lá, não tinha nenhuma possibilidade. Esse filme foi uma cooperativa, não explicitada, não oficial, de

⁴ EMBRAFILMES: Empresa Brasileira de Filmes S/A.



publicitários, de amigos meus da publicidade. “Vamos fazer?” Peguei um fotógrafo, um diretor de arte: “Vamos fazer um filme.” Então, como é que você faz um filme que seja barato? Você faz um filme que concentra coisas; quanto mais concentrado você faz um filme, mais barato ele é. Quanto menos deslocamento de equipe você tem, menos imprevistos você tem. Então eu fiz o quê? Vamos fazer o filme numa casa, porque mais concentrado que isso não dá. Então como não tinha dinheiro, vamos fazer numa casa vazia mesmo. Então a sua criatividade vai sendo espicaçada, inclusive, desafiada por coisas de produção. Eu não tenho dinheiro para ficar construindo cenário, eu tenho que fazer numa casa. Sim, mas essa casa tem que mobiliar, então vamos fazer numa casa vazia. Então como é que pode ser numa casa vazia? Ela está lá, ela está à venda. Ela está à venda e você vai pôr um personagem aqui e você vai criando coisas, mas no cinema, no meu pelo menos, que eu mesmo produzo, eu juro por Deus para você que eu não sei mais diferenciar o que é uma coisa que eu faria de qualquer maneira e o que é uma coisa que foi deducionada também pelo fato de que eu estou falando: “Essa coisa, do jeito que eu estou escrevendo, se torna possível de ser feita”, até hoje, até hoje, porque os meus filmes não são caros, eu não sou uma pessoa de atividade social muito grande.

Hoje em dia o cinema é uma coisa que para você obter o financiamento, você precisa se aproximar de um empresário. O empresário dá o imposto de renda, essa pataquada toda que está aí. Eu não frequento casa de empresário nenhum. Eu saí da publicidade para não vê-los mais. Sem sentido, mas sou obrigado de vez em quando, vou aqui, vou lá. Portanto, o dinheiro que vem desses poucos empresários que, sei lá, no fundo é a PETROBRAS⁵, não sei o quê, é pouco. Até hoje eu tenho que tomar cuidado, muito cuidado com o que eu faço, não posso pensar numa produção maluca.

DP: Em relação à questão da cidade, São Paulo... enfim, os críticos que trabalham, estudam a sua filmografia, falam da referência constante em relação à cidade de São Paulo mais como um sujeito da ação do que propriamente um cenário. Então eu gostaria que você falasse um pouco se você concorda com isso, se você dialoga com

⁵ PETROBRAS: Petróleo Brasileiro S/A



os outros cineastas paulistas, se existe alguma questão que singulariza esses cineastas no tratamento da cidade como você vê.

UG: Olha, eu não sei o que os outros cineastas paulistas estão fazendo, cada um faz o que quer. Uma coisa boa do cinema atual, que, ao contrário do cinema dos anos 1960, que essa era uma década problema do cinema nos anos 1960, é que você não tem mais uma ideologia como um guarda-chuva sob o qual você tinha que se colocar senão você era execrado. Então havia isso. Naquele tempo havia. Então pessoas, como, sei lá, o Anselmo Duarte foi execrado, o Khouri foi execrado. Independente se eles são bons ou ruins, não interessa, o importante é que eles tinham o direito de fazer o que eles quisessem fazer com o cinema deles. Hoje, isso aí... Uma das poucas coisas boas de hoje, é que você pode fazer o que você quiser. Então, cada cineasta faz o que quer – não estou preocupado com ele, não ligo. Não converso sobre cinema, converso sobre futebol. Cinema a gente tem que fazer o nosso: põe na tela e vamos ver o que acontece.

Agora, a cidade, sobre o que eu poderia falar? Eu nasci nessa cidade, nunca morei em outro lugar, nunca vi uma outra coisa. Às vezes que eu viajei para a Europa ou para os Estados Unidos, ou não sei para onde, foram quinze dias, vinte dias. Tudo o que eu fiz foi nessa cidade. Você acha que eu vou falar sobre o quê? Se eu tivesse que falar alguma coisa que fosse rural, eu teria que frequentar de novo a Biblioteca para fazer pesquisa e ir lá no campo. Eu sou muito preguiçoso para ir, não vou. Eu não tenho nenhuma afinidade com a natureza, com a vida rural, nenhuma, nenhuma, nenhuma. Então é normal que eu coloque meus personagens num lugar que me é profundamente familiar. Daí eu sei, eu sei o que eu estou fazendo. Eu posso fazer um filme ruim, mas não vou fazer um filme errado. É muito desagradável você olhar um filme e falar: “Esse sujeito está fazendo um filme sobre aristocracia e ele não passou nem perto do que seja algo aristocrático”. Isso acontece muito – você fala sobre um meio do qual você não participa e não tem informação e não vai pesquisar. Como eu não vou pesquisar, eu tenho que forçosamente falar da cidade. Além do que, a cidade me agrada, no sentido de “eu preciso da cidade”. Tem gente que não precisa, tem



gente que, sei lá, mora num condomínio. Você pega seu carro, vai para o seu trabalho, almoça a meia quadra do seu trabalho, entra no carro de novo, vai para o condomínio e não precisa da cidade. Mas eu não, eu venho para o centro, eu ando pela cidade, então eu vejo, eu sinto a cidade, sinto o que está acontecendo com ela.

DP: Você permanece vindo ao centro? Você tem ainda uma relação com o centro, forte?

UG: Sim, continuo vindo ao centro.

DP: Você não reconstruiu essa sua geografia afetiva em outros lugares da cidade?

UG: Não, tem lugares que eu gosto, sem dúvida. Mas eu não gosto do centro. Eu acho que o centro ficou horroroso, ficou quase inviável. Eu venho ao centro porque a gente tem que vir, mas não reconheço mais o centro. Tem outros lugares que eu gosto mais ou menos. Para dizer a verdade, eu estou odiando a cidade nesse momento, uma cidade quase inviável, o comportamento de civilização da cidade se deteriora, evidentemente, mas, de qualquer maneira, a gente está condenado a ela, tem que falar sobre ela.

DP: O que é que você acha que singulariza São Paulo em relação a outras capitais brasileiras? Qual você acha que é o diferencial da cidade?

UG: Acho que a destruição de certas cidades, que é provavelmente uma exportação de São Paulo, chegou um pouco mais tarde e talvez chegou num momento em que as pessoas tinham um pouco mais de consciência. De alguma maneira se pode breicar alguma coisa. Eu suspeito que Recife chegou mais tarde nesse processo destruidor da cidade, porque aqui, o que se fez com essa cidade é impressionante. Essa cidade deve ter umas duas ou três soterradas. A cidade é dizimada e sob essas ruínas você constrói



outra, isso é um processo que não tem em nenhum lugar do mundo, com essa violência. Então você vê bairros que são descaracterizados, assim, em três anos.

A Vila Madalena, que é um bairro que meu escritório é lá, é um bairro assim. Era um bairro praticamente de classe média baixa, que foram expulsos, e se não foram expulsos, quem ficou, ficou louco. Como é que você pode morar entre três bares, com aqueles idiotas fazendo barulhos infernais desde a manhã? Então a Vila Madalena aconteceu isso, por exemplo. E isso aconteceu na cidade inteira. É uma terra de ninguém, infelizmente. E essa mentalidade foi exportada, eu acho. O Rio de Janeiro... olha, quem viu o Rio... eu vi o Rio nos anos 1950, meu Deus!, era uma coisa paradisíaca. Fora aquele recorte geográfico – estou falando nem nisso – o centro da cidade, a Cinelândia era uma coisa deslumbrante. Hoje o Rio é uma cloaca, destruída completamente, é terrível.

É uma mentalidade muito... É a falta do Estado. Na minha opinião, é a falta da ação do Estado. Todo mundo reclama que o Estado Brasileiro interfere, interfere erradamente e nas coisas que deveria interferir, não interfere em absoluto. Então aconteceu isso. Ninguém é capaz de botar ordem e falar: “Olha, você não pode botar um bar aqui do lado, porque, se você botar um bar aqui do lado, vem trezentos carros e o seu vizinho não vai dormir. É simples: “Está proibido! Você está proibido, filho. Acabou!”. Não há nada que discipline isso. Não entendo.

DP: Você acha que esse trabalho de memória, que é um pouco o que você faz no seu filme *Uma Outra Cidade*, n’*O Príncipe*, é um pouco um contraponto em relação à experiência contemporânea, o que já foram relações mais cordiais, possibilidades de troca, uma cidade menos cruel e, num certo sentido, o que a gente está fazendo, recuperar a experiência, no caso, o mote é a Biblioteca, uma Instituição que já cumpriu adequadamente sua função pública? Você acha que esse tipo de exercício de empenho, de esforço, ele surte algum efeito, ele tem alguma resposta, mesmo que seja pequena? Em relação aos teus filmes que trabalharam com isso, eles circularam nas escolas, as pessoas viram, quer dizer, esse contraponto, o que é que era uma cidade mais humanizada em relação à que hoje as pessoas experimentam, vivem?



UG: Olha, se não acontecer nada, não faz mal, a gente tem que fazer do mesmo jeito. Se acontecer de ele influir de alguma maneira, e certamente será de uma maneira muito pequena, ótimo, mas se não influir também, a gente tem que fazer. Tem que ser feito, tem que ser feito. Você tem que resistir. Não é possível você, inerte, falar: “Eu me recuso a interferir nas coisas.”

Da plateia: Como você conheceu o Piva, como se deu esse conhecimento? Era uma coisa factual, no bairro, no centro...?

UG: Tinha um amigo meu que fez uma ponte. Tinha um amigo que morava em Santana, mas ele veio para Santana; na verdade, ele tinha estudado no Dante Alighieri e, quando ele foi morar em Santana, ele teve que ir para o meu colégio. No Dante Alighieri, ele tinha conhecido o Jorge Mautner e ficou muito impressionado, como de resto, como qualquer um que conhece o Jorge Mautner fica impressionado até hoje. Naquela época, o Mautner tinha na casa dele uma foto do James Dean em tamanho natural. Você entrava e já dava no quarto dele com aquele James Dean e tal. Bom, esse amigo meu, que é amigo meu até hoje, chama-se Roberto Ruggiero, é dono da galeria Brasileira de arte popular, um intelectual, uma pessoa muito respeitada na área de arte popular. Eu vou à galeria frequentemente e somos amigos até hoje. O Roberto ficou muito impressionado com o Mautner, começou a frequentar o Mautner que, por sua vez, era amigo do Piva. E o Mautner circulava ali. Ele conhecia as pessoas primeiro e falou: “Olha, tem uns caras aí.” E a gente estava sempre procurando quem lia o quê: “Pô, tem uns caras que lêem Fernando Pessoa o dia inteiro! Acho que era melhor a gente ir ver.” “Ah, vamos lá e tal”. E assim foi. Na época eu morava em Santana, não morava nem aqui perto do centro. Hoje é perto do centro.

DP: E a experiência de ter feito o filme, para vocês todos, como é que foi?



UG: Foi engraçado, foi engraçado. As pessoas mudaram muito. O Rodrigo de Haro está em Santa Catarina, não mora mais aqui e hoje somos todos respeitáveis senhores. Então é diferente. Mesmo o Piva, que continua nem respeitável, nem nada, o Mautner também, figura muito... O Mautner já tinha trabalhado comigo no *Festa*. Foi legal. Na verdade a gente nunca perdeu completamente o contato. Perdemos durante os primeiros dez anos, mas depois, como com o Antonio Fernando de Franceschi, que é uma pessoa que eu praticamente não perdi o contato. Foi natural, não foi daqueles reencontros: “Oh, quanto tempo!”, a gente estava se vendo meio assim, como a gente está se vendo até hoje.

DP: Há nos seus filmes uma preocupação recorrente e explícita com relação à desigualdade e à exclusão social. No entanto, você nunca resvalou para o que hoje se intitula estetização da miséria, da violência. Você concorda com esse recurso que tem sido utilizado no cinema nacional? O que você acha dos filmes *Carandiru*, o *Cidade de Deus*?

UG: Não vi nenhum dos dois. Eu não vou a cinema. Eu vou muito pouco a cinema. Os filmes que eu tinha que ver, já vi, sabe? Veja bem, eu levanto, a primeira coisa que eu penso é cinema, porque eu vivo disso. Na hora do almoço, eu estou almoçando, as pessoas estão falando e eu estou pensando, de repente, em cinema. Se à noite eu vou continuar pensando em cinema eu sou um imbecil. Eu me sinto inteiramente imbecilizado. Eu procuro ouvir música, ler livro. E além do que, não tem assim filmes que me causem aquele impacto que causaram como *A Doce Vida*, porque são momentos da sua vida. É o momento, não adianta você ir para o Espaço UNIBANCO⁶ achando que tem um filme que vai me causar aquele impacto. Não vai. Então eu não vou muito a cinema. Então eu não vi nenhum dos dois. Esse negócio de estetização da miséria, como é, é estética publicitária. Isso aí é coisa de crítico. Vê lá, vê se o filme é bom. É bom o filme? Então tudo bem. Então começar a falar que sei lá o quê... O publicitário você vê pela cabeça dele, não pelo que está na tela. Na tela pode estar uma

⁶ UNIBANCO: União de Bancos Brasileiros S/A



coisa que independe se o cara é publicitário ou não. Agora, na obra dele, quando você vê seis filmes, você vê se o cara é publicitário de cabeça ou não. Me deem seis filmes de um cara, cinco, vai, e eu vou dizer se esse cara continua publicitário, se a cabeça dele é de um publicitário, ou não. Agora, um filme, põe lá e começa “estética da fome” (“estética da fome”, não, que é do Glauber Rocha), “estética da publicidade”, isso aí é coisa de crítico – precisam falar. Tem muito debate hoje em dia. Antigamente tinha essa coisa de bom: um debate era uma coisa, assim, duas vezes por ano, daí vinha o Antonio Candido, o Paulo Emílio. Agora eu vejo: se você quiser você vai num debate por noite. Tem sempre um idiota falando alguma coisa. É incrível, é incrível! Agora você vê essa profusão de festivais que existem no Brasil. Isso é um negócio de louco! Uma cidadezinha de 12 mil habitantes institui um prêmio que pode ser esse copo, e o cara ganhou um copo de não sei o quê e põe no currículo dele. Qual o sentido disso? Eu não sei. Eu acho que você tem que fazer o seu filme, botar lá, não olhar para os lados, é o melhor negócio. Enquanto te deixarem fazer, vai fazendo, porque se você for muito ruim, talvez não te deixem mais fazer, mas, enquanto deixarem, mete a cara e vamos embora. É que eu sou contra essa espécie de investigação sobre “qual é a corrente do cinema”, “o que ele está fazendo?”. Eu não sei o que vai acontecer com isso. Eu acho que a maioria das pessoas, eu pelo menos, “trabalha na mais estrita pressa”, para pegar um verso do Drummond. Você nem sabe o que você está fazendo, essa é que é a verdade. Você se move, vendo vultos, sombras, e “vamos lá, vamos ver o que acontece”. De repente está pronto, vamos fazer outro. Assim é que é.

DP: Há um debate entre os cineastas em relação às questões nacionais, por exemplo, questões que são questões sérias, importantes? “Ah, esse tipo de mobilização” ou essa vaidade e narcisismo hoje imperam em todos os campos, em todos os grupos? Você tem uma relação...

UG: Não, eu... Não que haja, sobre as questões nacionais, um grande debate entre os cineastas. Não sei se os cineastas deveriam debater. Eu nunca fui muito favorável a essa coisa do cinema novo e, isso aí, na época, era anátema. Você falava isso aí e



você estava morto. Embora eu respeite profundamente, eu acho que faz muita falta o Glauber, o Joaquim Pedro de Andrade, eles fazem muita falta aqui no Brasil. Mas eu acho que eles fazem muita falta para se insurgir contra a política cinematográfica. Hoje, acho que o Glauber Rocha vivo, ele se mataria se ele visse isso aí que está aí: que tipo de política cinematográfica ou falta de política cinematográfica foi estabelecida para o Brasil. Agora tinha uma outra coisa nesse cinema novo que era o negócio de discutir política, o que, no fundo, não tem nada a ver com a obra. É uma coisa paralela à outra, mas que na época era confundida com a obra, perigosamente, na minha opinião, o que não resultava; só resultava em grandes confusões, em posições muito confusas, muito estranhas. A obra do Glauber é uma coisa que a gente entende e respeita muito, mas as atitudes dele pessoais eram de uma confusão, pelo menos, para mim, que até hoje eu não entendo o que ele fazia, porque de repente ele fazia uma declaração, de repente tinha que se descobrir por que é que ele tinha falado bem do Golbery. Mas como? Eram outros tempos, entendeu? Eram tempos de aguda clivagem ideológica, uma coisa muito marcada, e não dá para condenar, porque você tem que viver o seu período histórico. Você não pode: “Eu gostaria de estar vivendo no século XVII, então eu vou botar uma peruca.” Não dá. Ele viveu, eu vivi também, esses anos, mas eu acho que hoje não é porque seja narcisista ou porque seja desligado ou porque seja alienado, para usar uma palavra que ninguém fala mais, que os cineastas não discutem; é porque, na verdade, cineasta tem é que fazer filme, na minha opinião; falar o mínimo possível, não se meter, não policiar o outro e fazer o seu filme. Tudo bem! E as suas ideias políticas têm que necessariamente passar no filme, e acabam passando, mesmo que você evite. Não tem como evitar a ideia que você faz do mundo, num filme; não tem. Está lá! Por isso que eu não acho mau que não seja discutido isso. Eu acho mau o fato de que você, como cidadão, não como cineasta-cidadão, não tenha partidos políticos para você se filiar. Isso sim eu acho mau. Você devia se... Quem quer agir politicamente devia se filiar a um partido político. Agora, com esse espectro que está aí, você vai se filiar aonde? É muito complicado.



Luís Francisco⁷: É o papel do Estado, do Estado como poder público?

UG: Eu acredito que sim. Eu estou convencido de que o Estado tem que entrar no cinema, mas aí é o seguinte: o Estado tem que entrar no cinema se ele está convencido de que a Nação tem alguma coisa a dizer. Então eu vou te dar um exemplo: a França entra pesadamente no cinema. Ela entra para preservar a língua francesa, independente de qualquer coisa. O poderio cultural da França, quer dizer, é uma questão de Estado. Uma vez, falando com uma pessoa do Ministério da Cultura na França, eu estava lamentando que não existia mais o Louis Malle, o Truffaut. Morreram todos! E daí eu falei: “Pô deve ser complicado você financiar cineastas que não são esses monstros sagrados. Muitos são muito ruins”. Ele falou: “Não, o Estado tem que financiar, quando tem um muito ruim. Quando tem o Truffaut, tudo bem, porque, se você não financia o muito ruim, some o cinema, desaparece”. Claro, você tem um hiato que às vezes é fatal para o cinema. Você veja o que aconteceu com o cinema italiano, ele desapareceu. Eu não acredito que tenha um Visconti lá escondido. Acho que não tem, mas não interessa: ele tem que financiar aquele cinema para ele não desaparecer, até que surja um outro. Quem sabe quando vai surgir? Acho que se o Brasil quisesse isso, uma língua portuguesa mais expandida, sair desse enclave que a gente está na América Latina, não tenho dúvida nenhuma que o Estado teria que entrar para valer no cinema.

LF: Hoje, como você vê a atuação do Estado, criticamente?

UG: Muito, eu vejo muito criticamente, porque o Estado faz uma coisa aqui no Brasil, horrorosa. Há uma retórica de que o Estado não deve mais participar e o mercado é que deve decidir. Essa retórica do cinema no Brasil resulta no seguinte: o Estado participa, porém envergonhado de participar. Ele dá ao empresário o privilégio de escolher o filme que ele vai fazer. Eu digo que o Estado participa envergonhado porque é dinheiro de impostos, se fosse dinheiro do empresário, tudo bem. Qualquer

⁷ Luís Francisco Carvalho Filho, diretor da Biblioteca de 2005 a 2008.



empresário, a *Columbia Pictures*, a *Warner* tem todo o direito de fazer o filme que quiser, com o dinheiro dela. Agora, com o dinheiro do Estado, eu acho que o Estado deveria ter alguma participação no destino final desse dinheiro. O que é que se vai fazer com esse dinheiro? Então esse Estado fica envergonhado de falar: “Continuamos financiando cinema, porque na verdade é imposto”. Daí vira um gerenciamento de *marketing*, vira um pandemônio, porque essa gente não está preparada para distinguir o que é um filme significativo ou não, e pior, nem quer fazer isso! Eu trabalhei com publicidade durante muitos anos – eles não querem, é um peso para o empresário. E fica essa coisa extremamente conturbada, turva, cheia de possibilidades de você fazer alguma coisa ilegal, inclusive, porque o leque de intermediários, de pessoas que estão no meio de você e da coisa fica tão extenso que você perde um pouco a pista de onde está esse dinheiro, como é que é esse dinheiro, é muito difícil. Eu acho isso horroroso – ou participa ou não participa. O Estado também pode chegar e dizer que não quer cinema, o Brasil não quer, a gente é um país seco: “Pára com isso, vamos fazer outra coisa”. Mas o cinema é muito importante, daí apoia por uma via travessa, uma coisa oblíqua, sem o menor sentido. Você vai falar com o gerente de *marketing* da *Nestlé* para pegar dinheiro que é teu, dela, nosso... não é dele, e daí você tem que pôr lá o nome do cara!. Você pega um filme nacional hoje, inclusive os meus, é um negócio vergonhoso: banco ‘não-sei-o-quê’, banco ‘não-sei-que-lá’... horrível, horrível, horrível. E se cria uma mentalidade também de que o cinema tem que dar lucro. O cinema não tem que dar lucro, se ele for apoiado pelo Estado. Cinema só tem que dar lucro se for uma coisa feita com o seu dinheiro, daí, claro! Agora o Estado, não! Você tem que fomentar algo que deixe algo de patrimônio cultural da nação, é isso que o Estado tem que zelar. Precisa alguma coisa que seja significativa para a cultura do país, para o país enquanto país, enquanto nação. Não é com esse sistema, porque nenhum empresário pensa nisso. Exatamente como ele pensa em vender o produto dele? Ele pensa em empregar o dinheiro, esquecendo que não é dele, que é do Estado, ele pensa em pegar o dinheiro do mesmo jeito. Quer dizer, vou fazer com que o filme renda o máximo. Então são essas coisas que estão aí... É horrível, para mim é horrível.



DP: Giorgetti, em relação à universidade, eu vi algumas entrevistas suas mais recentes... Há uma discussão hoje, que é uma discussão que está muito em pauta, teve esse seminário imenso sobre o silêncio dos intelectuais, você que teve uma experiência curta, mas teve uma experiência na Universidade de São Paulo, depois acabou tendo um outro rumo, como é que a Universidade de São Paulo, que é um centro de excelência, poderia estar mais engajada com as questões nacionais, ou seja, como diminuir esse fosso entre a sociedade civil e a...?

UG: Isso é uma questão muito complicada. Você não pode ser injusto e falar: “Eles não participam porque são um bando de omissos”, embora tenha omissão também. Mas é o tal negócio: se você pensar, o que é um intelectual atuante? Aí você pega aquelas passeatas em Paris, está o Sartre, o Foucault, de mãos dadas. Tem uma foto famosa que é na Espanha. Eles foram para a Espanha. Agora, isso aí também passa por circunstâncias históricas. Como é que você quer que o intelectual saia numa passeata sozinho? Essa atitude do intelectual enquanto prática de protesto de rua, de enfrentamento, eu acho muito complicada. Acho isso muito complicado porque não tem massa atrás dele, não sei como ele faria. Eu acho às vezes que o intelectual se aproveita pouco do pouco espaço que ele tem. Às vezes tem uma aberturinha na Folha de São Paulo e às vezes é aproveitada mal. Num tempo como o de hoje, ser um intelectual é muito difícil. Mas talvez, uma das possibilidades, seria exatamente como a USP. Vamos pegar a USP, ela é feita de departamentos, é você se ocupar da política inerente a seu departamento, digamos assim. O pessoal da ECA⁸ devia se ocupar muito da política cinematográfica, mas isso eu não vejo. Eu vejo uma preocupação dos grandes caminhos do cinema enquanto arte, estética do cinema, para onde vai o cinema enquanto criação cinematográfica. É muito difícil você ver um intelectual tomando partido, sobretudo em relação, por exemplo, à questão da ANCINAV⁹, que foi uma questão candente, foi um negócio horroroso, que afetava a população inteira porque disciplinava a televisão, que é um monstro que ninguém contém, é um monstro

⁸ ECA: Escola de Comunicações e Artes

⁹ ANCINAV: Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual



absolutamente à deriva. Eu vi pouca gente, mas eu acho que a massa, o *corpus* da ECA devia ter cerrado fileiras, para valer. Talvez fosse um caminho, de você pegar sua especialidade e começar a atuar dentro desses pequenos desvãos, vieses muito específicos, do que uma coisa que era antes, que eram grandes questões que afetavam a Europa inteira, ou o país inteiro – as grandes questões nacionais, não sei. Mas eu acho, de qualquer forma, que é muito fácil atacar os intelectuais, mas o momento é inteiramente desfavorável a eles, mundialmente.

DP: Você consegue identificar na cidade de São Paulo, por exemplo, nichos de resistência em relação à globalização, da massificação, da homogeneização de estilos de vida, de maneiras de pensar nas artes, na literatura, na militância? Se existem grupos... você, como cineasta...

UG: Eu acho que sim, e digo mais para você, identifico isso muito no teatro. Porque o teatro é mais fácil de produzir, o teatro está menos contaminado por uma coisa que o cinema está contaminado, que é uma certa gordura. O cineasta hoje é um cara que se não estiver num hotel cinco estrelas, ele não vai. Não estou falando de todos, evidentemente, mas tem uma parte que está muito gordinha, entendeu? Se viajar para a Europa de classe econômica... fica se espelhando em *Hollywood* ou coisa desse tipo. O teatro é uma coisa de pessoas desprovidas, de que não tem mais ilusão de que tem público, porque não tem, e num certo sentido é viável de fazer. E, em terceiro lugar, são xiitas, fazem realmente por amor ao teatro. Daí você tem um teatro muito vivo em São Paulo, hoje. O movimento teatral me agrada muito mais até do que o cinema, porque eu sinto que a resistência deles é feita por amor à profissão. Não importa se tem vinte caras, se não tem – “Vamos fazer”. Pega esses grupos aí, desde o *Tapa* até o mais alternativo – é gente que tem uma missão. É isso – “Vamos fazer teatro”. Eu não encontro no cinema isso a não ser em algumas exceções, mas, se você quiser um exemplo, o Zé Celso também, os veteranos também. Se você quer uma atividade que é uma antítese disso que está aí, é o teatro paulista. Não sei se no Rio – não estou a par – talvez seja a mesma coisa, mas em São Paulo você tem um movimento teatral de



gente... e de repente você vê um grande nome da Globo vindo fazer teatro, que é o caso do Fagundes, que é um animal do teatro, um cara que vem do teatro, não consegue largar. Isso aí, para mim, é um grande fator de resistência, muito grande. Digo mais para vocês: se bobeia, eu vou acabar minha carreira no teatro.

DP: Você teve uma passagem, não teve?

UG: Tive. Uma das desventuras da minha vida foi ser sócio do Abujamra, no TBC¹⁰.

DP: Como foi essa experiência?

UG: Ah, uma experiência histórica interessante. Eu gosto muito dele, meu amigo até hoje. Acho que a gente vai até fazer um trabalho agora, juntos, mas ter um teatro é uma loucura, principalmente naquele tempo e do tamanho do TBC, que tem três salas. O Abujamra não é exatamente um administrador, eu também não: fracassamos sete vezes seguidas, mas ninguém morreu por causa disso. Teatro tem isso de interessante, a dimensão econômica dele é menor, pode fracassar. Eu admiro muito o pessoal do teatro, uma hora dessa, se puder, eu me transfiro para o teatro.

DP: Em relação ao interesse que o documentário suscita em termos de público, você leva a sério isso?

UG: Imagina! Não, não levo a sério nada. Tem grandes documentaristas – o Eduardo Coutinho é, na minha opinião, o melhor cineasta que tem no Brasil. Eu não faço diferença entre ficção e documentário. Ele é, evidentemente, um cineasta maravilhoso. Isso dito, ninguém vai ver documentário nenhum. Você vai ver esse filme dele *O Princípio e o Fim* ou *O Fim e o Princípio*, ninguém vende. Quando um documentário vai muito bem, ele faz cem mil pessoas no Brasil, 120 mil pessoas. Esse *boom* do documentário veio dos festivais e veio da imprensa, porque o documentário... Eu não

¹⁰ TBC: Teatro Brasileiro de Comédia



vou mais fazer documentário, eu declaro aqui, porque o documentário devia estar na televisão, não no cinema. O público de cinema, tradicionalmente, desde que o cinema foi inventado, não vai ver documentário. Houve grandes documentários que quebraram a cara. Eu vi um documentário sobre o Muhammad Ali, que é um ídolo americano – 14 pessoas no cinema, eu e um cara que estava comigo, dois brancos e o resto eram 12 crioulos vendo o filme. Tinha 14 pessoas vendo *Muhammad Ali*, a luta dele com o Foreman, um documentário que foi premiadíssimo. Então, tradicionalmente, o documentário não é do grande público. Por que é que vai para o cinema? Por que a televisão, maldita, não passa documentário e nem a televisão *Cultura*, deixa eu te falar. Começa pela *Cultura*, começa pela *TV Cultura*, não passa um documentário. Então entre não passar... vamos passar para vinte mil pessoas, trinta mil pessoas. Tem muito festival, você passa nos festivais, a imprensa fala: “Esse filme é maravilhoso”. Mas no frigir dos ovos, ninguém vê documentário no Brasil. É uma ilusão, é uma miragem, esse negócio do Brasil ter um *boom* de documentário. Tem um *boom* de documentaristas, mas enquanto o documentário não for para a televisão, enquanto a *TV Globo* não fizer o que ela fazia em 1975 – o *Globo Repórter* tinha documentários sensacionais. Tem um documentário do Gregório Bacic que é maravilhoso, que é uma obra prima. O Fernando Jordão, que se apaixonou, era o produtor. Era em pleno 1975, em plena ditadura, inclusive. Hoje ninguém passa mais documentário. Então fica essa ilusão, essa quimera de achar que “Oh! O documentário está fazendo sucesso”. Para você fazer sucesso aqui no Brasil, você precisa de quatrocentas mil pessoas, mais ou menos. Aí o filme, conforme o preço dele, ele empata. Vai vinte mil, 12 mil, 15 mil, vai na canetada. Isso foi perguntado para o Salles, para o João Moreira Salles, que é um excepcional documentarista, porque ele fazia documentário para cinema, e ele respondeu exatamente isso: “Se você conseguir um canal de televisão que passe meus documentários, eu passo para a televisão”

DP: Nem os canais fechados?



UG: Imagine! Um crime! Isso é um homicídio! A qualidade da TV fechada é pior, eu ousou dizer, é pior que a aberta. Que é um negócio tão imbecil, que não é nem o mau gosto da aberta. É um horror! Você vai lá com qualquer tema: “Esse tema não nos interessa”. Agora, interessa aquela velhota falando sobre sexo às dez horas da noite. Olha, eu quero falar de televisão porque, se eu começar a falar sobre televisão, eu realmente... a minha besta negra é a televisão. Isto está completamente fora de controle. Nós temos duas ou três gerações de brasileiros educados pela televisão. O ensino público atingiu níveis impressionantemente baixos. Eu tenho certeza que a maioria dos valores que essas pessoas adquiriram, classes C, D, E, F (sei lá que classe tem no Brasil), foi através da pior televisão que se faz no planeta, que é a pior. E quando a gente fala de televisão, a gente fala da *Globo*, que tem ainda uns pontinhos, tem uma teledramaturgia, que é do século XIX, como diz o José Celso, mas é. Tudo bem. Agora os outros, os outros são o terror da televisão e o povo brasileiro foi educado por isso. Está sendo até hoje educado por isso. Não tem controle, não tem disciplina, não tem regra, não tem nada, faz exatamente aquilo que quer. Hoje a *Globo* domina o cinema, o teatro, literatura, tudo. Por exemplo, ela faz uma minissérie, se ela quiser, sobre Guimarães Rosa, no dia seguinte está todo mundo comprando o *Grande Sertão, Veredas* – dá para calçar uma mesa... O livro começa “Nonada” e ninguém passa dessa palavra, não é? Aí sai uma edição enorme da *Globo*... No teatro, os atores estão todos ligados à *Globo*. Uma das razões para o teatro ser de sexta a domingo é porque eles estão ocupando o resto da semana, inclusive. Depois que isso se consagrou, virou uma prática, tem outras razões, mas uma delas é o fato de que a televisão incorporou o teatro – então literatura, teatro, cinema. Eles entraram no cinema agora. Então tem uma televisão que detém o monopólio da cultura brasileira e estabelece a cultura que quer. Mas você acha que é possível um negócio desses? Mas é isso. Aí vem o Ministério da Cultura, inábil em colocar o projeto da ANCINAV... Aliás, era um projeto muito bom, o projeto era bom, mas foi evidentemente devastado. É isso.



DP: A gente gostaria que você encerrasse o depoimento falando um pouquinho sobre os seus últimos projetos, sobre o *Boleiros*, o documentário sobre o samba paulista, você finalizou?

UG: Não, não, o samba paulista não é um projeto meu, é um projeto do Mário Mazetti que eu iria produzir. Vamos ver o que vai acontecer com ele. O que eu fiz foi um documentário sobre pizza, há pouco tempo, mas pizza era uma maneira de ver a cidade, me interessa muito ver a desigualdade através do aparentemente usual. Então todo mundo come pizza: tem pizzaria em Heliópolis, na favela de Heliópolis, no Jardim Ângela tem um monte de pizzaria, eu fui nesses lugares. Parece a mesma pizza e é a mesma pizza de mussarela. Por exemplo, a da favela de Heliópolis custa oito reais e a tal da pizza que custa quarenta e deve... No Rio não achei esse negócio muito diferente. Então você tem um substrato que parece igual e de repente que o diferente é a de Heliópolis – uma maneira de ler o Brasil, uma maneira muito eficiente de ler o Brasil.

Tudo o que a gente tem de bom ou de ruim no Brasil está no futebol, se reproduz no futebol de alguma forma. E o jogador de futebol, como personagem, me atrai muito – um ser muito especial. Só quem nunca entrou num estádio, não sabe o que é estar num jogo, com 19 anos, quarenta mil pessoas em cima de você, o medo terrível de se machucar, o medo terrível que apareça um cara que jogue melhor que você – precisa ser alguém, não é? Esses jogadores de futebol são personagens muito interessantes e daí eu fiz um e foi bem. Eles gostaram, os boleiros adoram o filme. Eu sou um ídolo dos jogadores da Fiel ainda, até hoje, embora, aliás, eles sabem que eu não sou corintiano, porque alguém foi dedar, mas eu fiz um episódio com eles, que eles gostaram muito. Dá dez filmes sobre futebol. Fiz o *Boleiros II*, podia fazer o *Boleiros X*, que é uma coisa que a gente produziu mesmo de diferente no mundo, isso eu tenho certeza absoluta de que o Brasil produziu de diferente no mundo.

Nos piores momentos, na ditadura, por exemplo, em 1970, a gente se reunia para torcer contra: Brasil e Tchecoslováquia, todo mundo, vinte pessoas na casa de um amigo nosso, todo mundo contra a ditadura, então o máximo que a gente podia fazer



era torcer contra. Bom, começa o jogo, de repente eu ouço uma voz: “Vai ser meio duro, hein? Vai ser meio duro, hein?” Os tchecos, se botasse as esperanças nos tchecos, ia ser complicado e o time era uma beleza. Aquele time que a gente conhece, não é? De repente saiu o primeiro gol e no fim do primeiro tempo ninguém mais estava torcendo contra, não dava. Esse futebol brasileiro é uma coisa que agora que estão começando a estudar. Sempre foi muito desprezado. Colaborou muito a atitude da ditadura e dos governos em geral em relação ao futebol, sempre tentando se aproveitar, muita gente se afasta por isso: foi o “ópio do povo.” E tem alguma procedência esse tipo de raciocínio, mas se você for, se tiver um distanciamento crítico a respeito da coisa, você vai ver que não é isso, não. É uma manifestação profunda brasileira, realmente muito interessante, e lá estamos todos nós.

DP: E o *Boleiros II*, a ideia do filme, você dá uma deixa, aqui para a gente?

UG: O *Boleiros II*, ele é um pouco diferente do I. O I é o futebol mais nostálgico. Esse II é sobre os jogadores que querem ir embora do Brasil de qualquer jeito, de jogadores que estão lá fora ganhando bem, mas que deixam um rastro deles aqui no Brasil: um irmão em cana, uma namorada que tem um filho e que ele deixou por aqui, falou: “Já volto, já”, se despediu para nunca mais. Quando chegam os advogados, agentes, aquele futebol desapareceu com aquele Brasil que desapareceu, meio amador, meio gênio. Esse *Boleiros II* é mais determinado, mais atual, mais cheio de gente, que parece séria, mas o que todo mundo está a fim é de muito dinheiro. É isso.

DP: Só para a gente encerrar, por você ser uma pessoa tão atendida em tudo, e como a gente está no processo de tentar recuperar um pouco a dignidade perdida dessa instituição, como você vê um pouco o futuro de uma biblioteca como essa? O que você imagina como futuro ideal para ela, retomar um pouco essa sua vitalidade perdida?

UG: Eu não sei o que dizer. Eu acho que uma forma é... A Biblioteca não vai ser uma ilha dentro do centro. Ou existe uma ideia que perpasse todo o centro, de recuperação



do centro inteiro, o que eu acho muito complicado, mas que é viável... fatalmente determinado como o centro da cidade... cada vez pior, que pode melhorar. Mas eu acho que a Biblioteca tem que, de qualquer forma, estar ligada a uma recuperação maior que é a do centro. Tecnicamente eu não sei. A única coisa que eu posso dizer é que eu me coloco à disposição. Eu gosto da Biblioteca. Eu acho muito importante que certos núcleos permaneçam. É importante que tenham certas coisas em São Paulo, que não sejam tão fugazes, que fiquem. Você saber que tem alguma coisa que te precedeu e que vai continuar depois que você se for, é muito importante – a Biblioteca é uma delas. Eu não sei, dentro das minhas pouquíssimas possibilidades, eu me coloco à disposição. Mas de qualquer forma, eu acho que teria que se pensar em interagir com a Secretaria de Cultura, de tal maneira que a Biblioteca fosse como o Centro Cultural São Paulo, como a Galeria Olido, como outras coisas, que de alguma maneira fossem vasos comunicantes. Porque se for uma coisa “Vou tratar a Biblioteca... o que nós vamos fazer pela Biblioteca?”, vai ficar muito difícil, eu acho. Eu manteria as fichas.

