



## BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE PROJETO MEMÓRIA ORAL

### MARIA BONOMI E IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Hoje, 12 de junho de 2006, a Biblioteca Mário de Andrade registra o depoimento, em dueto, da artista plástica Maria Bonomi e do escritor Ignácio de Loyola Brandão, para o Projeto Memória Oral da instituição, iniciativa esta que vem sendo desenvolvida com o objetivo de resgatar a história da Mário de Andrade de uma forma matizada, através de narrativas orais dos seus mais diferentes protagonistas: antigos funcionários, diretores, colaboradores, pesquisadores, artistas e intelectuais. Na direção de captação audiovisual deste registro, Sérgio Teichner e na condução do depoimento, Daisy Perelmutter.

**Daisy Perelmutter:** Ignácio, nós gostaríamos que você iniciasse o seu relato reconstituindo, se for possível, essa geografia afetiva da cidade durante o período de sua juventude aqui, quais eram os seus marcos significativos de São Paulo quando você chegou de Araraquara.

**Ignácio de Loyola Brandão:** Primeiro tem que lembrar que o dueto virou quase um monólogo, porque até agora a Maria ainda não veio.

Eu cheguei em 1957, vindo de Araraquara e lá eu já frequentava muito a Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Então eu vim de Mário de Andrade para Mário de Andrade. Lá em Araraquara eu tinha algumas coisas na minha cabeça que eram os mitos de São Paulo, então tinha, assim, o Hotel Jaraguá, o Cine Marrocos, tinha a Livraria Francesa, a Livraria Italiana, o barzinho do Museu – estou falando coisas inclusive aqui no entorno. Tinha o Cine Odeon, que tinha duas salas, vermelha e azul, que era aqui para cima, que já desapareceu. Enfim, tinha a Vila Normanda, que era um conjunto arquitetônico que tinha aqui na Avenida Ipiranga.

Tinha o Caetano de Campos... Então isso eram coisas que ficavam na minha cabeça.

Mas eu tinha na cabeça um sonho que era visitar esta Biblioteca. Porque a Mário de Andrade lá de Araraquara eram dois andares, era uma coisa muito pequena. E eu via as fotografias – inclusive eu colecionava nos anos 1950 – em 1953 e 1954 – um álbum de figurinhas chamado *Seleções*, que era um álbum de figurinhas completamente diferente numa época em que as figurinhas eram, em geral, de jogador de futebol. Uma das figurinhas mais difíceis que tinha era uma fotografia da Biblioteca, e que era assim difícilíssima, que nunca saía em nenhuma bala e, no câmbio negro em Araraquara, era vendida cara e foi uma das poucas figurinhas que faltaram naquele álbum. Aí eu dizia assim: “Não só eu tenho que conhecer, mas é também a minha figurinha”.

Quando eu cheguei, em 1957, eu fui morar numa pensão aqui perto da Brigadeiro... Minto. Na Brigadeiro eu vim numa pensão, em 1954, quando eu vim visitar o quarto centenário. Fui morar em um apartamento em que moravam quatro ou cinco pessoas, no Pari, e aprendi a pegar um ônibus que vinha exatamente para este lugar. E fiquei parado em frente à Biblioteca, tímido, tímido, tímido, com medo de entrar, porque era muito imponente. Eu cheguei até o saguão e voltei. Mas fui ali e vi o Hotel Jaraguá, fui lá vi o Cine Marrocos. Não entrei no barzinho do Museu porque era na Sete de Abril, no prédio dos Diários Associados, mas fui à Cinemateca, porque eu já conhecia o Paulo Emílio – era outro momento meu, que era, assim, um lugar que eu desejava conhecer. Fui à Livraria Francesa – não comprei nada porque não tinha dinheiro – mas eu já olhava o *Les cahiers du cinéma* e o *Lettere moderne*, que era a revista fundada pelo Sartre. E também uma coleçãozinha maravilhosa que era o *Le livre de poche*, porque eu nunca tinha visto livro de bolso e aquilo era barato eu lembro que até eu comprei um que foi *O salário do medo*, do Georges Arnaud. Outros pontos: a Avenida Paulista, claro. Não tinha o MASP<sup>1</sup>, ainda era um terreno descampado, um terreno baldio onde tinha sido aquele famoso Belvedere do Trianon; o próprio Trianon, o Parque do Trianon; o Conjunto Nacional ainda estava sendo construído – ele foi inaugurado em 1958; a Rua Augusta que eu subia e descia porque todas as meninas bonitas da cidade estavam

---

<sup>1</sup> Museu de Arte de São Paulo



lá, que era o *point* das meninas bonitas, principalmente da Paulista para baixo, para baixo em direção aos Jardins, porque também poderia ser para baixo em direção daqui. A Praça Roosevelt, que depois acabou sendo o lugar onde eu morei por dez anos, que era uma praça imensa, sem graça, porque era uma coisa asfaltada. Durante o dia era um estacionamento e à noite era um ponto de boêmios, porque tinha um monte de boate em volta. Tinha boate grã-fina, como o Zum-Zum e do lado de lá tinha os inferninhos com as putas, como o La Licorne, que veio depois. Mas tinha também a Vogue que era muito frequentada pela sociedade, pelo Dener. Enfim, eram coisas assim mais em função do brilho. Esses eram os pontos.

Agora, eu comia no Da Giovanni, que era um restaurante que existia na saída... Tinha o Cine Metro, ali na Timbiras e em frente tinha o Da Giovanni, era pequenininho, tinha um balcão, uma coisa maravilhosa. Comia no Papagaio Verde, aqui na 24 de Maio, só que era um pouco mais caro. Comia no Ponto Chique e gostava muito de pegar lotação e ir para o Aeroporto porque eu nunca tinha visto avião. Esses são alguns pontos.

Eu frequentava muito o Cine Marrocos – eu sempre gostei de cinema. Frequentava muito o Cine Coral, muito o Cine Ipiranga, e era um tempo ainda que tinha que entrar no cinema de gravata e paletó. O Marabá, que era o cine das estreias. Então em noites de estreia eu ia sempre e ficava na porta olhando artista entrar. Artistas que mais tarde acabaram se tornando meus amigos: Anselmo Duarte, Odette Lara, Milton Ribeiro, Marisa Prado, Lola Brah, Eva Wilma, Maria Dilnah, que era uma atriz maravilhosa, nasceu em Araraquara, fez *O Absolutamente certo*. Maria Dilnah, inclusive, recentemente eu soube que morreu, morreu de câncer, mas era linda. Alberto Ruschel, ele e o Anselmo eram os galãs máximos. O Lima Barreto, que foi o diretor de *O cangaceiro*, Oswaldo Sampaio, que foi diretor de *Sinhá moça*. E, principalmente, uma que eu adorava que era a Eliane Lage, que era uma mulher alta, linda, grã-fina e que fez cinema por acaso, porque estava no meio, aí se apaixonou pelo Tom Payne, que veio para fazer a Vera Cruz e acabou sendo uma atriz tão bonita, elegante, tinha uma postura tão... e eu era apaixonado por ela. Poucos anos atrás eu vi um documentário que foi feito com ela. Fiz uma crônica sobre ela e no fim, acabei a conhecendo no dia da estreia desse documentário. Eu fui para o cinema, não sabia que ela estaria lá. Fui apresentado, ela tinha lido a



crônica e ela falou: “Senta do meu lado”. Aí foi uma emoção. Claro, naquela época ela tinha vinte, agora ela tem 73, mas o tempo não passa na cabeça da gente para muita pessoa, isso é que é legal.

**DP:** Então, Maria, eu tinha perguntado para o Ignácio e pedido para ele reconstituir a geografia afetiva de São Paulo no momento em que ele chegou de Araraquara. Eu gostaria de te colocar a mesma questão, quer dizer quais foram esses pontos?

**Maria Bonomi:** Menos a chegada de Araraquara.

**DP:** Menos a chegada de Araraquara. A chegada da Itália, quem sabe.

**MB:** De Araraquara tinha chegado o meu mestre, o Lívio Abramo. O Lívio é um grande araraquarense, me falava muito. Eu tenho um grande respeito. Fora o que eu sabia de você.

Aqui em São Paulo, onde eu estava, os lugares afetivos eram, evidentemente, a Biblioteca. A Biblioteca não era para mim nem um afeto, era uma obrigação porque eu fazia perguntas que ninguém podia responder, só a Biblioteca tinha o livro para essas respostas. Eu me lembro, até meus pais diziam: “Vai para Biblioteca”. E eu dizia: “Vocês podiam comprar essas revistas, essas coisas”, porque tinha revista estrangeira.

Depois era uma Galeria na São Luís, uma galeria de arte e uma galeria que no começo..., que era uma loja de móveis – que se chamava Mobilinea, não sei – que também era uma galeria; e os dois museus de arte na Sete de Abril, o da Lina Bo Bardi e o museu do Ciccillo. O Pari Bar, naturalmente, que era um lugar que no começo a gente só chegava perto, no primeiro tempo, depois começava a frequentar. Porque a mesa se constituía assim: o centro era o Sérgio Milliet, era o Lourival Gomes Machado – que depois apresentou minha exposição –, o Paulo Mendes de Almeida. Eu estava lembrando do pessoal todo do museu que ficava lá, e nós ficávamos em volta, era a segunda roda, os mais jovens eram assim. E entre eles estava o Paulo Bonfim – um dos mais jovens –, Geraldo Azevedo, um ilustre desconhecido, hoje. Foi o primeiro livro que illustrei. Depois ele casou com uma



moça cujo pai era dono de uma padaria na Brigadeiro, então ele largou a profissão e ficou no caixa, mas foi o primeiro poeta e eu amava muito o Geraldo.

E sempre a Biblioteca era o ponto de referência e de polêmica, onde se podia trocar ideias, discutir. Os cinemas, o Ipiranga, o Marrocos, o Hotel Lord que tinha shows fantásticos. Nessa época – eu dei sorte numa época como essa – eu tinha um namorado italiano que disse: “Nós vamos ver Edith Piaf”. Ela cantou no Hotel Lord, Dany Dauberson, também, e daí nós saímos e tivemos uma briga bem na Praça da República. Dali a pouco olhamos para trás e lá estava, sentada num banco, a Edith Piaf com o violoncelista dela, que depois do show tinha parado. Então, este trânsito pela cidade era muito grande. A gente andava muito a pé por todas essas ruas, e as pessoas se encontravam, nem que não morassem aqui.

E, justamente, o meu mestre tinha um ateliê na Rua Timbiras, que era uma rua brava. Mas ele morava lá com a filha e lá que eu comecei a fazer gravura com ele. Depois o ateliê que fizemos foi na Alameda Glete, era um ateliê de gravura, onde também se trabalhou. Leonello Venturi chegou a nos visitar, era perto da Folha, que na época eram os Diários, e a gente foi ter o ateliê lá porque usávamos os linotipistas para trabalhar com a gente na gravura. Trabalhava-se à noite porque os linotipistas terminavam muito tarde, então a gente tinha aquele horário esquisito: uma e meia, duas horas da manhã estávamos fazendo gravura na Alameda Glete. A companhia era até a pior possível, e a gente jantava em um lugar chamado Gambrinus.

**ILB:** Existia até a pouco, se é que não existe ainda.

**MB:** Não, não existe mais. A marca era que o Lívio Abramo dizia: “Moças, vocês saiam de avental para não confundir com as putas”. Então a gente saía com aquele avental sujo de tinta. E dali a pouco as putas também saíam com os aventais sujos de...

**ILB:** Para não confundir com as moças sérias...



**MB:** E essa galeria que existia aqui embaixo, que era tão linda. Enfim, a Líbero Badaró, a Livraria Jaraguá, que já era para poucos, só a Hilda Hilst frequentava...

**ILB:** ...a Ligia...

**MB:** ...e de vez em quando convidava, porque a gente fazia parte do grupo mais novo, ou você foi admitido de cara? Eu não fui.

**ILB:** Eu nem entrava, de medo, eu era muito tímido. Você diz Pari Bar... eu chegava no Pari Bar e ficava andando, ficava olhando o Sérgio Milliet, ficava olhando essa gente. Eu disse para ela que tinha o barzinho do Museu. O meu não era o Museu, mas o barzinho do Museu, que era frequentado pelo Paulo Emílio e pelo Almeida Salles, que era o meu ídolo porque eu era crítico de cinema em Araraquara. Morava no Edifício Esther, onde morava o Marcelino de Carvalho, grande pessoa, grande cronista. Ele com aquele terno príncipe de Gales.

**MB:** Isto está muito vivo na memória...

**ILB:** Tinha o Arpège também.

**MB:** Tinha o Arpège também. Havia um outro na Sete de Abril, que se descia uma escada, a Boate Oásis.

**ILB:** Mas nessa eu não entrava, era o máximo da grã-finagem, comandada pela Bia Coutinho.

**MB:** O chamado navio-escola.

**DP:** E como era essa comunicação entre as gerações? Esses diferentes grupos...

**MB:** Nós éramos da mesma geração.



**DP:** Vocês são da mesma geração, mas vocês tinham citado que havia o grupo do Sérgio Milliet, Lourival... Havia essa comunicação?

**ILB:** Havia mais no sentido da amizade, porque ela fazia uma coisa e eu fazia outra.

**MB:** Havia uma curiosidade muito grande e a gente gravitava – no sentido mesmo de satélites – a gente gravitava em volta deles porque eram homens de muitos interesses. Eles gostavam de artes plásticas, de literatura, praticavam ambas as coisas, faziam crítica e havia a questão do Ciccillo. Agora vou colocar o Ciccillo como herói. O homem que tutelava um pouco este momento – para mim foi muito forte isso – ele convocava a gente para fazer parte, o Bardi também. Em 1952 eu fiz parte de uma coletiva no museu do Bardi, que era em frente. Havia uma concorrência, o Chateaubriand, aquele prédio era...

**ILB:** Aquele prédio tinha o *Diário* lá também, a Cinemateca ali em cima, tinha o Museu e o Tambellini também era crítico no *Diário*.

**MB:** Era um prato cheio...

**ILB:** Era um prato cheio, mas você já viveu... Por exemplo, o Ciccillo, eu nunca o conheci, porque era muito distante de mim, mas eu ia para o clubinho, numa fase um pouco mais adiantada, quando eu trabalhava no *Última Hora* e eu já tinha um pouco mais de dinheiro, frequentava o Clubinho dos Artistas onde tinha o Rebolo tocando, bebendo; tinha o Polera tocando piano que era irmão do Joubert de Carvalho, que era o autor de *Maringá*; tinha o Clóvis Graciano, o Sérgio Milliet, o Aldemir.

**MB:** E o Segall. O Segall também frequentava em alto estilo.

**ILB:** O Pedroso Horta estava lá toda noite.



**MB:** O Oscar e o Arnaldo, que era gravador. Eu falei dele hoje, que engraçado! Ele me dava grandes gravuras. Às vezes ele ia olhar a gente trabalhando e ele ficava olhando, olhando. E a gente dizia: “Eu não sei por que ele fica aqui enfiado, ele é jornalista”.

**DP:** E nessa época você já estava trabalhando como gravurista?

**MB:** Já, eu comecei muito cedo.

**DP:** E você já trabalhava no *Última Hora*?

**ILB:** É. Só que ela tinha nome e eu não tinha nenhum.

**MB:** Que nome...

**DP:** E como é que vocês se conheceram?

**MB:** A gente se via. Eu achava ele lindo.

**ILB:** Eu me achava feio e não me aproximava de ninguém. Era um problema que eu já trazia de Araraquara porque eu gostei de uma menina e tinha toda aquela paquera e a gente tinha que pedir para namorar, aí ela falou: “Eu não” - “Mas por quê?” - “Você é muito feio”. Depois me disseram que eu era mais bonitinho.

**MB:** Está vendo? Você falou com a menina errada.

**ILB:** Especificamente, quando a gente se encontrou pela primeira vez, eu não me lembro, porque era com tanta gente que você cruzava!

**DP:** E isso era o cotidiano?



**MB:** Era o cotidiano, essa marca que é importante dizer. Essa marca que as pessoas se encontravam, se informavam, se visitavam dentro destes locais públicos, havia uma troca intelectual: o último livro, o último filme, tudo era discutido.

**DP:** No espaço público da cidade, isso é que é interessante. As pessoas se frequentavam também? Tinha uma relação de receber as pessoas em casa?

**ILB:** Na casa menos, mas era nesses espaços e isso... O poeta, o escritor, o artista plástico, cineastas estavam sempre se comunicando, inclusive no Gigetto, principalmente no Gigetto.

**MB:** Eu passei minha gravidez no Gigetto.

**ILB:** Eu me lembro da sua gravidez no Gigetto. Porque o Gigetto – nada a ver com o Gigetto de hoje – era ali em frente ao Teatro de Cultura Artística, que na época era o Canal Nove, que era frequentado por todo mundo: artistas de cinema, de teatro, televisão, jornalistas, artista plástico. Ia tudo para lá, era uma espécie de clube, de sindicato. Ali se sentava muito nas mesas.

**MB:** E havia as polêmicas. Por exemplo, o Plínio Marcos... as questões eram discutidas lá.

**ILB:** As questões eram discutidas. O Flávio Rangel brincando com o Antunes, e os dois falando mal do Zé Celso, que não frequentava muito. O Zé nunca frequentou, já era uma coisa à parte que ficava lá no Oficina, na Rua Santo Antonio, a três quadras, mas o Zé não ia.

**MB:** E também o Boal...

**ILB:** E também o Boal, principalmente.



**DP:** E quais eram as grandes polêmicas, por exemplo, naquele momento, que era final da década de 1950, quais eram as grandes questões que estavam mobilizando vocês todos que estavam se empenhando?

**ILB:** Era tudo por ideologia. Tinha os esquerdistas ferrenhos e tinha os que não eram esquerdistas nem direitistas e tinham outras posições. Então cada um defendendo uma coisa. Tinha uns que achavam que devíamos fazer a revolução através da arte, através da literatura, através dos quadros. Mas a gente não sabia bem como seria esta revolução através da literatura. Tinham outros que achavam que não, que isso era muito esquerdinha festiva e que a arte era outra coisa. Tinha os que defendiam a arte pela arte e a gente combatia quem defendia a arte pela arte porque não era por aí. Era engraçado porque se falava cara a cara, se discutia. Você não ficava com ódio da pessoa, era falado e acabou.

**MB:** O Luís Coelho, Edila Lopes Coelho

**ILB:** Todo mundo fala que o Rubem Fonseca inventou o policial brasileiro... Nada! Foi o Luís Lopes Coelho.

**MB:** Ele morava na São Luís. Ele recebia bastante, ele arrastava a gente para lá e depois nós começávamos leituras infinitas. A Edila foi diretora do Museu também, ela trabalhava... A ideologia... eu tenho a impressão de que existia um problema do espaço, do confronto... Da minha parte eu sentia muito a briga entre o figurativo e o não-figurativo. Era um momento em que se estava instalando a abstração, o concretismo, que era uma discussão estética. E aí vinha o Décio Pignatari – tinha esse pessoal que passava por perto – o Waldemar Cordeiro e por outro lado... Eu falei do Décio Almeida Prado, que pontificava, via Estado... Então a discussão era um pouco destes ideais de formação e de informação que vinham de fora. A gente discutia questões bem pesadas que depois foram resolvidas na Bienal, digamos, quando veio a imagem, que se plantou lá. O fermento era lá, esse ambiente extremamente fermentado, o que não existe e nós lamentamos.



**ILB:** Não. E, por exemplo, em questão de literatura: Você tinha os concretistas e nós odiávamos os concretistas porque achávamos que era um jogo de palavras, uma brincadeira, a gente achava que tinha que modificar o país através da literatura. Então era uma literatura ideológica apesar de não ser panfleto. A gente defendia uma literatura não-panfletária, mas que falasse do povo e que falasse dos problemas brasileiros. Já eles achavam que não, que era uma pesquisa formal. Então tinha uma briga nesse sentido, e tudo efervescente, às vezes bravo.

**MB:** A gente vinha discutir aqui, aqui eu vi brigas muito grandes. Até brigas...

**DP:** Você lembra quais, por exemplo?

**MB:** Eu lembro que a pessoa dizia: “Vai lá na Biblioteca e faz essa pergunta, levanta a mão, cria caso”. Tinha um pessoal que me preparava para... O Lívio Abramo era trotskista, por exemplo, e queria acabar com os outros: “Você não me entra com a Renina Katz que é comunista, capa preta, ela e o Scliar”. Havia às vezes salões, questões que eram discutidas aqui. Este era um fórum aberto, era um fórum aberto muito grande. Não eram só questões... Eu vim assistir não só a debates de propostas, aulas, mais eu vim assistir a quebra-paus mesmo, eu não me lembro exatamente. Eu estava sempre brigando.

**ILB:** Estava sempre brigando, porque na esquerda você tinha os leninistas, os trotskistas, os stalinistas e os marxistas. Depois mais tarde, já nos anos sessenta, começou a vir Libelu, começou a vir outras coisas, e era uma mixórdia. Mas no fundo todo mundo queria o bem, que era mudar este país. Eu não vejo hoje esse tipo de coisa.

**MB:** Não, não existe.

**ILB:** Eu não vejo esta inquietação e esta briga principalmente entre jovens. Porque a gente era jovem, a gente tinha na época vinte, trinta.



**MB:** Hoje está todo mundo preocupado em como chegar lá. É a pergunta que te fazem abertamente em uma aula. “Como é que você chegou lá?”

**ILB:** A pergunta que me fazem muito... Outro dia eu estive em Minas, no interior de Minas, e uma jovem me disse assim: “Como é que eu faço sucesso escrevendo?”. E eu falei: “Você faz sucesso escrevendo. Você já escreveu?” Ela disse: “Não, eu vou escrever”. Então, eu disse: “Escreve primeiro, escreva seu livro e depois você pensa nessa coisa de sucesso” - “É, mas eu queria vender muito” - “Mas você vai vender uma coisa que você não escreveu?”

**MB:** Essa preocupação não existia.

**ILB:** É verdade, não existia essa coisa de “eu vou vender muito, eu vou ser bem sucedido”.

**DP:** Tinha uma voracidade pelo conhecimento.

**MB:** Era o projeto, era a utopia. A gente se zelava.

Eu me lembro que eu fui fazer o Beckett, o primeiro trabalho que eu fiz foi o *Fim de jogo*, para o Teatro Experimental da Nídia Lícia com Tônia, Celi, Autran. Na lata, os dois na lata, que foi o primeiro cenário que eu fiz. Direção do Carlos Kroeber. Lá naquela rua perto do Bixiga. Então a gente estava preocupado com aquilo. Trazer, inclusive; apresentar estas grandes informações, transfigurações europeias, os questionamentos, porque o pessoal não conhecia nada e estava rolando... o surrealismo tinha rolado, estava rolando um monte de coisa. E a Semana de Arte Moderna só, tinha parado. Era ali.

**DP:** E que já tinha quarenta anos de distância.

**ILB:** Quarenta anos de estrada. E a gente vinha... Eu, no meu caso, vinha muito para a Biblioteca para ler as revistas de literatura, que eram importadas, como eu te falei – O *littérature moderne* – e eu acabava não achando. E aí eu perguntava: “Não,



porque é uma revista de assinatura muito cara”, porque também não tinha já verba para sustentar isso. Então eu me lembro de ir muitas vezes na Livraria Francesa encontrar uma forma de roubar a revista, só que lá era difícil de roubar porque estava na estante, tudo atrás de vidros, prateleiras com vidros, as pessoas lá. A Madame Monteil... não dava para roubar. Mas, uma vez, eu lembro que ela me deu uma revista, eu levei, dividi com uns amigos, morava na pensão, morava com o Zé Celso.

**MB:** Mas não existia esse material para comprar.

**ILB:** O *Cahiers* não existia.

**MB:** Não. *Le temp moderne, Vingtième siècle* era uma revista importantíssima. Não chegava.

**ILB:** *Cahiers du cinema, Jardin des arts*.

**DP:** E aqui tinha? A coleção era atualizada?

**MB:** Aqui tinha, a coleção era superatualizada. Eu chegava a ficar esperando. E tinha um mimeógrafo, a gente mimeografava certas coisas.

**ILB:** Você pensa bem que não existia xerox, então não tinha como reproduzir aquilo para levar.

**MB:** Eu ficava desenhando.

**DP:** Isso obrigava as pessoas a usarem mais o espaço...

**MB:** Eu estraguei muito livro aqui porque eu vinha com papel carbono e uma ponta cega e passava em cima do desenho.



**DP:** Você lembra quais eram os livros?

**MB:** ...que eu estraguei?

**DP:** ... que você era fissurada.

**MB:** Muita coisa... De repente vocês acham as marcas, eu não sou louca de dizer. As pessoas passavam e viam. Eu tinha dois ou três colegas e a gente dizia: “Vamos fazer os tais livros”, a gente tirava as imagens. Quando eu comecei a cenografia, nessa época...

**DP:** Porque a coleção naquele momento já era uma coleção muito importante, não era? A coleção criada pelo Sérgio Milliet e pela Maria Eugênia Franco.

**MB:** A coleção era importantíssima. Maria Eugênia era muito amiga da gente. Eu fiz um trabalho com ela sobre as Bienais, muito importante – saiu um “livretinho” com o Salvador Cândia, a Maria Eugênia Franco e o Fernando Lemos; se chamou *A transformação das bienais*. Ela liberou toda a pesquisa aqui dentro. Eu era mais novinha, então ficava um pouco como burro de carga, copiava os desenhos, copiava tudo. A compilação era muito grande e era uma fonte inesgotável a Biblioteca, não tinha onde ir bater a cabeça, era a única.

**DP:** E quem eram as pessoas que frequentavam essa sala de artes?

**MB:** Todos. Estudantes todos, artistas plásticos, vários, sobretudo os críticos. Depois eles se tornaram... eles mandavam... eles falavam: “Vai na Biblioteca”.

**ILB:** Professor mandava, já tinha uma coisa assim: “Pesquisa lá”.

**DP:** E tinha um funcionamento adequado?



**MB:** Tinha um bom funcionamento, mas pouca vigilância. Eu via arrancar páginas, isso eu nunca fiz. Eu copiava, mas nunca arranquei.

**ILB:** Isso eu também nunca fiz. Em Araraquara eu roubei dois, três livros. Porque eu lembro que eram livros que ninguém consultava. Eu ficava olhando, eu lembro que era um livro de cenografia do Gordon Craig. Fiquei com aquilo, anos. Aí a Biblioteca fez um aniversário, anos atrás, e me convidaram para falar. Eu fui, e estava o bibliotecário, velhinho, Marcelo Manaia<sup>2</sup>, aí eu chamei e falei: “Marcelo, vem para a mesa” – porque eu aprendi lá na biblioteca. Aí ele veio e eu falei assim: “Agora de público eu quero devolver os livros que eu roubei”. Devolvi, cinquenta anos depois.

**MB:** O Antunes tinha roubado um, mas não sei se foi aqui ou se foi na Europa. Era um livro imenso de teatro russo, enorme, eu achei um gênio ter roubado algo daquele tamanho. Como é que ele fazia...

**ILB:** Se ele fosse gordo, imenso, levava embaixo do sobretudo.

**MB:** Quando ele roubou aquele livro ele exibia isso como uma grande competência, quando a gente se separou ele ficou com o livro e eu nunca perdoei.

**ILB:** Eu me lembro a primeira vez que eu vim, eu tremia de medo – aquela timidez. Porque eu queria olhar como é que funcionava, eu queria ver o catálogo. E eu me lembro que tinha um monte de livros aqui que eu queria ler. Um deles era o *O Vermelho e o negro* do Stendhal, o outro era um livro do Faulkner *O som e a fúria*, que eu também não tinha encontrado em livraria nenhuma, em biblioteca nenhuma. Eu me lembro que aqui tinha uma tradução do português de Portugal. Tinha um livro de Miguel Torga, eu me lembro que alguém tinha citado um capítulo, eu vim procurar, não encontrei aquele, depois até achei o Miguel Torga meio chato, e não li mais. *A cartuxa de parma*, também do Stendhal foi outro que eu li. Dostoiévski eu li aqui pela primeira vez, que era uma tradução do francês.

---

<sup>2</sup> Transcrição fonética do nome



**MB:** *Guerra e paz*. Não acabava. Lia, trazia um volume, aí tinha que pegar outro. Acho que são cinco volumes.

**ILB:** *Guerra e paz*, *Ana Karenina* eu li aqui. Eu passava horas aqui, porque eu tinha que trabalhar e descia de casa um pouco antes do trabalho, ficava aqui duas horas, e ia embora. Eu lia e ia embora. E aí eu achava chato trabalhar porque eu saía de uma corte russa, *Ana Karenina* e aquelas coisas e ia para a *Última Hora* lá no Anhangabaú. A realidade era meio brutal. Aí mais tarde a Biblioteca teve outros momentos, mas aí a gente chega lá.

**DP:** Vocês comentaram sobre essa experiência da geração de vocês, que todo esse conhecimento foi tecido, foi urdido pela experiência coletiva. Como vocês se sentem hoje, como artistas? Vocês se abatem muito pelo fato de esse tipo de experiência coletiva ter se esgarçado, tendo tido essa experiência e não tendo mais esse referencial?

**ILB:** Eu acho que é um mundo diferente. Essa geração tem outro tipo de vivência, de convivência e de comunicação. De repente eu vejo a minha filha e os amigos – minha filha estudou História – ela se comunica pela internet. Então é outro tipo de comunicação, que é a virtual. Os que se interessam por conviver, comunicar e discutir, continuam a existir. Talvez você não tenha essa vivência pessoal de pegar na pessoa, de ver, de conversar, de olhar no olho.

**MB:** Eles trabalham com o sim e o não, a gente trabalhava com o talvez. Se produzir muito papel *brouillon*, aquela coisa rasgada... o papelzinho sumiu. Que era o esboço, o rascunho... Hoje não tem, quase. É sempre o sim e o não, isso me deixa deprimida. Eu vejo meu filho, meus netos, é uma coisa que eles se movem muito bem, mas é sempre o branco e o preto.

**ILB:** Porque “deleta”, não é?

**MB:** “Deleta”.



**ILB:** Faz e “deleta”, faz e “deleta”. Eu, por exemplo, não “deleto”. Eu imprimo e ponho do lado...

**MB:** Eu sei, eu sei. Quantas versões do Borges?

**ILB:** Agora, eles não. A Maria tem razão, uma parte vai se perdendo.

**MB:** E se perde todo esse... Eu acho que esta geração – como ele dizia: o mundo é outro, é outra história – mas a reflexão se perde, a dúvida se perde, aquilo que estava no meio entre a conclusão e a ideia é perdido.

**ILB:** E a pergunta... você fazer a pergunta e a pergunta ser respondida na hora é uma coisa, você fazer uma pergunta aqui, e dali a uma hora o outro responder lá também é outra, você não tem mais o calor...

**DP:** Mas você encontrou uma forma de continuar trabalhando nessa dimensão pública, no coletivo.

**MB:** Ah, sim. Eu faço disso uma temática, mas quando você pergunta se é melhor ou pior, eu acho que – como ele disse – do lado humano, do lado do que podemos sentir, se perdeu. A gente sentiu muito. Eu não sei se eles estão sentindo menos.

**ILB:** Sem nostalgia, isso é constatação.

**MB:** Sem nostalgia, eles estão sentindo menos.

**DP:** Vocês têm um referencial de produção de conhecimento que foi construído muito a partir de rede, que hoje acredito que não tenha mais...

**ILB:** Hoje tem uma frieza, a coisa é muito mais fria.

**MB:** Mas é muito mais veloz, se perde menos tempo...



**ILB:** Mas a gente precisa de tanta pressa?

**MB:** Eu acho que sim.

**ILB:** É, talvez eu precise de mais pressa porque eu estou vendo o tempo que é pouco. Mas eu parei também. Depois do...

**DP:** Mas você, como escritor, Ignácio, essa coisa do diálogo... Eu li algumas entrevistas tuas – inclusive essa de 1979 quando você esteve aqui – você fala que o diálogo é muito importante, essas conversas, essa troca, é muito importante para o seu trabalho como escritor. Você mantém essa...

**ILB:** De alguma maneira eu continuo a ter esta conversa com a minha geração. De alguma maneira, na medida em que eu continuo a percorrer este país – eu acabei de chegar de Minas – eu continuo a ter, com quem senta ali na minha frente, quando eu vou falar nas escolas. E muitos daqueles que sentam ali na minha frente continuam quando eu vou jantar, eles vão e sentam junto. Então tem, mas, aí, fica uma coisa assim meio “eu como um papa” – o que eu não gostaria de ser; eu como ícone – o que eu não queria ser. Mas eu fico vendo como é que eles estão funcionando.

**MB:** Você falou uma coisa muito importante agora: que você, ao se mover no Brasil, você vai encontrar o São Paulo antigo. Quer dizer, essas coisas que a gente vivenciou aqui, de repente, quando você está numa plateia de Minas – me aconteceu também –, uma plateia na Paraíba, ou então no Ceará, de repente você encontra este tipo de ingenuidade e de calor que existia aqui, mas sem esses instrumentos como a Biblioteca que a gente tinha aqui, porque eles estão mais ou menos abandonados, jogados às traças. Eu gostaria que tivesse a Biblioteca que eu tive em Fortaleza, hoje; ou então em Ouro Preto, ou então em João Pessoa, Carangola.



**ILB:** E tem isso, acho que essa meninada, eles continuam lá em João Pessoa, Fortaleza, eles se reúnem entre eles, produzem fanzines, porque o que me pedem para dar entrevista – “Ah, para o nosso jornalzinho” – e às vezes eu vejo e é bem feito. Ali eles expressam as ideias deles. Acho que entre eles ainda continua um pouco... Talvez essa cidade aqui é que tenha fragmentado mais ou dispersado. Pode ser, não quero ser...

**DP:** Eu queria aproveitar para fazer uma pergunta importante para a gente que está tentando traçar diretrizes para esta instituição: como conferir a ela de novo um lugar, a centralidade que ela sempre ocupou desde a sua fundação? Como que vocês, como cidadãos, ex-frequentadores, escritores, artista plástica, consideram interessante esse caminho de revitalização? Quer dizer, que caminho ela deveria retomar para ela, num certo sentido, readquirir sua vitalidade, a sua importância?

**ILB:** O caminho que ela deveria tomar é um pouco... Ela talvez pudesse retomar esta função que ela teve de juntar aqui as pessoas para discutir as coisas, mas sempre, não é “uma vez por ano tem um debate sobre não sei o que mais” - todo o mês, toda semana. Aí você junta os jovens artistas com os velhos artistas, os poetas com os novos, alguém que coordene estas coisas, e começam a atrair. Eu acho que quem tem que frequentar aqui é a juventude. Os velhos já vêm automaticamente ou não vêm mais, estão lá vendo a velhice, não tem jeito. Porque eu também vejo a velhice...

**MB:** Eu não vejo, me sinto culpada...

**ILB:** Mas, então, uma das ideias, das possibilidades é essa: reativar o encontro das pessoas. Então, se tem este espaço, lá fora tem outro espaço... Faz uma cafeteria, uma coisa que atraia. A Biblioteca é muito solene – a gente não vive mais em épocas solenes. É meio fechado, as pessoas ficam um pouco intimidadas.

**MB:** “O que será que tem lá dentro...?”, não é?



Encher de computador para consultar, bem no saguão. Enche de computador e aí ficam consultando o que tem aqui dentro. Aí quer ver fisicamente, chama para ver.

**DP:** E essa possibilidade de tirar o acervo para a rua é um pouco o movimento que você tem feito com o teu trabalho...

**MB:** Eu estou ficando louca com isso, eu não aconselho.

**ILB:** Mas a gente é louco desde que nasceu.

**MB:** Mas tem que acontecer no meio da rua, eliminar as paredes, como diz o Ignácio.

**ILB:** E é uma coisa velha, mas promove um concurso de conto, de poema. Vai aparecer muita porcaria... Atrair as pessoas para cá.

**MB:** Faz um festival de literatura aqui dentro.

**ILB:** Um festival de literatura aqui dentro. Tragam os escritores grandes, e tragam os pequenos, e tragam os médios, e tragam os novos para falar. Aqui já teve tanta gente falando. Enchia. Quantas vezes encheu este auditório, que não tinha lugar.

**DP:** Hoje ela rivaliza, essa instituição, com muitas outras instituições culturais.

**ILB:** Há quantos anos eu não recebo um convite para falar aqui! Há muitos anos. Agora, fazendo o convite para eu falar ou a Maria: que se divulgue, que se propague, que se vá às escolas, vá aos lugares.

**MB:** Sabe o que é muito ruim? A gente é muito procurado privadamente e isso é muito ruim. Então tudo isso teria que ser empurrado para o coletivo, acontecer coletivamente. O enorme número de estudantes que procuram, que fazem estudos sobre o trabalho da gente e chamam para fazer exatamente estas perguntas: "Ah,



como era isso? Como era o Paulo Emílio? Como era a Lígia...?”. Então... Fazer uns confrontos, mesmo, uns cara a cara na Biblioteca. Então, vem e diz o que acha, a discussão...

Eu tenho vontade de fazer uma pergunta a vocês sobre o Museu da Língua Portuguesa. Responde ou não responde, corresponde ou não corresponde? Só que eu sei que custa quatro reais para entrar e tem cambista vendendo a R\$150. É mais alto que preço de livro! Eu discutiria aqui, faria um fórum para discutir esse tipo de coisa. Eu me pergunto se lá a gente criou alguma coisa para *linkar* com o que está aqui.

**ILB:** E será que aquilo é para dar resultado? Eu não sei para quê. Eu fico em dúvida sobre para que é aquilo...

**MB:** Essa seria uma questão importantíssima da própria Biblioteca falar, porque a língua portuguesa está aqui, também.

**ILB:** E que esta Biblioteca não fique isolada, porque são várias bibliotecas municipais por essa cidade inteira. Que tivesse um *link* com as outras – porque para vir de Itaquera para aqui é complicado. Tinha que ficar... isso aqui ser vivo. Ela está numa pasmaceira.

**MB:** E a biblioteca circulante, como está?

**DP:** Ela funciona bem. Ela tem um movimento muito grande, uma demanda bastante grande. E agora a partir do período de reforma – ela vai fechar em setembro – ela vai ser o grande canal de comunicação da Mário de Andrade com a cidade. É o que vai permanecer aberto atendendo as demandas.

**MB:** Fazer uma biblioteca 24 horas...



**DP:** Na verdade com a reforma depois de acontecida, a biblioteca circulante virá para cá, o que eu acho uma ideia interessante, na verdade, lá embaixo, onde é a coleção geral. Grande parte do acervo vai ser o acervo emprestável.

**ILB:** Agora, isso que a Maria disse eu acho que é fundamental. E pode até, das respostas que você tem aqui, melhorar aquilo lá. Porque aquilo está... é muito tecnológico demais, é muito chique, mas qual é a função daquilo?

**MB:** Onde a literatura é a língua portuguesa? Começa a entrar pelo mesmo cano que eles entraram, perturbar um pouco, e sentir, criar uma relação com aquilo, porque eu acho extremamente interessante as duas coisas estarem lado a lado. Mas nós nos formamos aqui, mas eu duvido que alguém se forme lá. Então o que é que se acrescenta, o que agrega? E é necessário isso, ou não? Mas como tudo é efeito especial, então vamos... Enquanto efeito especial, é realidade até que ponto?

**ILB:** Eu não sei, talvez eu seja antigo, mas a palavra ainda está no livro, para mim. E aí é aquela descoberta.

**DP:** Você imagina alguma ação semelhante ao que a Maria, por exemplo, está fazendo no campo dela? No sentido de uma literatura pública feita, construída nesse coletivo, que tenha essa visibilidade no espaço da cidade? Você já pensou nisso, você conhece alguma iniciativa nesse sentido?

**ILB:** Não conheço, nunca pensei.

**MB:** Mas se ele pensar, ele faz, hein...

**ILB:** Mas se eu pensar, quem sabe?

**MB:** Se ele começar a pensar, não duvide. É uma usina!



**DP:** Porque vocês dois... Ao acompanhar a trajetória de cada um, ao ler o material que eu tinha em mãos, percebi que vocês dois têm uma relação forte com a cidade. A cidade é um objeto de questionamento, um espaço de intervenção.

**MB:** É o celeiro, não é? O repertório.

**ILB:** Se a cidade não existisse, eu não existiria como escritor.

**DP:** O que é que São Paulo evoca para cada um de vocês? Convoca, mobiliza?

**ILB:** Para mim é o delírio e a fantasia, a perplexidade constante, poesia. Eu sempre cito... para mim foi importantíssimo começar a fazer crônica porque eu comecei a descobrir a cidade de uma outra maneira. Só para dar uma ideia, eu vou contar um ligeiro episódio para ver como a poesia e o lirismo estão por aí. Um dia eu vinha vindo pela Avenida Brasil – porque eu vou a pé da minha casa para a Vogue – e aconteceu aquela coisa que acontece com todo mundo: eu parei diante de uma senhora e vinha para cá, ela vinha, eu ia para lá, ela ia, sem ninguém decidir para que lado ia. Em geral quando isso acontece a pessoa passa, te empurra: “Pô, sai da frente! Qual é? Estou com pressa!”. E nesse dia fizemos todo aquele ritual, para lá e para cá. Paramos, ela sorriu e me disse: “Muito obrigado por ter dançado comigo nesta manhã”. Eu tinha uma crônica pronta, e ao mesmo tempo tinha um retrato de que esta cidade tem escondidas todas estas coisas. Eu poderia te citar dez coisas como essa, que eu transformo em crônica, mas a minha relação com a cidade é esta: é descobrir a cidade todos os dias.

A cidade, em 1957, quando eu cheguei, que eu achava uma maravilha e que eu continuo achando essa maravilha... No 15 de Maio, famoso dia do PCC<sup>3</sup>. Eu, quando escrevi *Zero ou Não verás...* eu achei: “Que absurdo! O que é que eu estou inventando?”, e de repente percebi que a realidade é mais absurda, e foi uma libertação. Aquele dia que eu fui andando pela rua e vi aquele trânsito paralisado, que aquilo não se movia. Eu cheguei na esquina da Brasil com a Gabriel, tinha uma mulher no volante, completamente em pânico, fora de si, chorando, gente em todos

---

<sup>3</sup> Ataques do grupo criminoso Primeiro Comando da Capital em vários pontos da cidade de São Paulo



os telefones, pessoas nos celulares e todo mundo ligando a televisão, as rádios. E aí de repente eu saio às oito da noite da minha casa, vou para a Avenida Brasil: parecia que tinha passado uma bomba nuclear. Não tinha uma pessoa e ainda mais a minha mulher falava: “Para com isso, você é louco, você vai lá”. Eu disse: “Eu morro na minha casa ou eu morro lá”. Restaurantes fechados, só o McDonald’s aberto, com três funcionários lá dentro. Aí eu entrei e falei: “O que é que vocês estão fazendo?” - “A gente tem que ficar” - “Mas com tudo isso e vocês estão aqui, e se o PCC invade?”. Aí o gerente falou “O PCC vem vindo?”. Falei: “Não, mas você podia fechar”.

Então essas coisas todas é que fazem eu me jogar dentro dessa cidade, mergulhar. A minha relação é constante e sem esta cidade eu não poderia fazer literatura. Porque em Araraquara acontecem as mesmas coisas todos os dias, eu conheço todo mundo e não tem muitas surpresas. Se São Paulo não existisse e eu não tivesse vindo para cá, acho que eu não seria escritor. Todos os meus livros se passam aqui. Com exceção de *Dentes ao sol*, que passa lá. Agora, eu não sei... acho que é a Maria é um pouco a mesma coisa.

**MB:** Bastante a mesma coisa. Eu digo mais: que essa cidade e todas as cidades que têm esta volumetria, essa agonia, que são cidades também muito mágicas, tudo é possível. Você pode ter qualquer tipo de vida aqui, você pode até não atravessar a rua durante dez anos e não vai fazer a menor diferença. Você pode andar só para trás, nas ruas de trás. É muito mágico isso, a transformação que a cidade tem. Eu volto àquela coisa do meu avô, quando eu cheguei com ele. Aquele loucão do Martinelli desceu na Estação da Luz comigo, pegou um táxi e disse: “Não me passa pela Badaró”. E era impossível, porque ele tinha construído aquele prédio que ele perdeu – ele pôs a vida toda dele lá e em 1939 ele perdeu – e ele odiava aquilo e mudou para o Rio. Então eu já cheguei num estágio totalmente alucinante em São Paulo porque eu sabia o que me contavam de São Paulo. E eu achei um grande teatro, um grande teatro com tudo pronto: palco, plateia, iluminação e essa vibração humana, estas misturas, estas mesclas. E você viver histórias que eu acredito que só aqui são possíveis... Porque é tão disperso e ao mesmo tempo a alegoria... Você



anda na rua e é cheio de alegorias, não precisa inventar nada, eu nunca inventei nada.

**ILB:** E todas essas fachadas, *fakes* – é tudo *fake*. Se você tirar estes acrílicos, o que sobra atrás? Este monte de vidro, e aí o que tem atrás desse vidro? Eu tenho um conto, aliás, chamado *Túmulo de vidro*, que é o cara olhando todas aquelas janelas fechadas num feriado e ele solitário. A cidade acontece dentro da casa da gente. Um dia eu saí de casa – eu, a Márcia, minha mulher, e a Maria Rita, minha filha – e a Maria Rita voltou. E aí ela entrou no banheiro e fechou a porta e travou e ela não conseguia sair e ela ficou gritando pela empregada: “Euzeni, Euzeni, Euzeni” e a Euzeni não vinha. Ela conseguiu, pela janela, ver o zelador que estava ali numa área de serviço. Deu um grito, ele veio. Quando ela saiu do banheiro, a empregada: “Nossa minha filha, o que você está fazendo?”, ela é baiana. Ela falou “Euzeni, eu gritei tanto e por que é que você não veio, você não ouviu?”. Ela disse: “Eu ouvi”. “Então porque que você não veio?” - “Porque quando a gente está sozinha e ouve alguém chamar é a morte chamando, então eu não respondi porque se você responde, ela te leva”. E aí, o que isso significa? Significa que esses migrantes todos – esses milhares de migrantes – trazem dentro deles a aldeia deles, as crenças, credices, religião, tabu, mitos, tudo rola. Estão aqui, mas estão lá. Isso é a cidade e é por isso que eu escrevo.

**MB:** É bonito isso. É uma usina.

**ILB:** É uma usina, você disse bem.

**MB:** E a gente perceber isso, a gente se ligar nisso... Para mim, a obra que mais me emocionou foi a obra do metrô, da Estação da Luz – eu estou fazendo uma coisa parecida agora. Mas essa me emocionou demais porque a reação das pessoas, não era um quadro numa galeria. Não era um museu, não era uma exposição. Às vezes eu vou lá e fico ali naquele túnel, as pessoas contando as coisas.

**ILB:** Eu fiquei passando e olhando. Porque cada um vai numa coisa, não é?



**MB:** Tem um guarda que me conhece e disse: “Dona Maria, isso aqui está uma sem-vergonha”. Eu falei: “Por quê?”. E ele falou: “Imagina, outro dia veio um homem aqui, parou, ficou olhando e disse: ‘Fui eu que fiz’”. Eu falei: “Ele pode ter feito porque nós ficamos seis meses abertos na universidade e todo mundo que passava trabalhava um pouco”. Então, ele tinha feito alguma coisa e ia ver lá. Estes são os processos que surgem a partir da percepção da cidade. A cidade nos provoca isso, se não houvesse essa provocação, eu também talvez não tivesse feito nada.

**DP:** Você fez um trabalho bonito de memória, resgatando os objetos perdidos, eu queria que você falasse um pouco disso.

**MB:** A lista de achados e perdidos da Estação da Luz. Eu fui atrás disso e era uma lista enorme. Mas era uma lista de achados e perdidos daquele tempo, de cem anos de Estação da Luz. Eram coisas que hoje não se perdem, que não existe nem para se perder: galinha, sapinho – que as crianças vinham do interior –, até um vestido de noiva, cadeira de roda, muleta, dentadura... Hoje se acha só celular, carteira de identidade... As listas são bem diferentes, o que se perdia e o que se perde hoje. Aí nós fizemos a apresentação disso. Daí veio uma conversa muito estranha da própria CPTM<sup>4</sup>, que nós tínhamos que representar as pessoas de São Paulo. Eu falei: “Pois não, eu faço qualquer coisa porque eu acho que é isto que tem que ser”. Eu não faço concessão dentro da arte, dentro do trabalho, mas a temática, por onde vier ela é bem-vinda. Então nós fizemos pessoas da cidade e veio uma representação das moças que trabalham no Jardim da Luz, uma jornalista, aliás. Disse: “Olha, elas gostariam de ser retratadas, porque elas estão aqui há muitos anos, trabalham aqui, os clientes são muito antigos, que vêm do interior”. E nós representamos também. Aquilo é um grande retrato. E de repente é importante devolver isso, usar isso tematicamente como imagem porque é a coisa mais real. O estilo que nós fizemos é o estilo de cordel, porque é um grande cordel e o cordel está muito forte aqui. Esse jornalista cordelista, não é? Nas feiras você encontra cordelistas.

**ILB:** Está na Benedito Calixto, está na universidade.

---

<sup>4</sup> Companhia Paulista de Trens Metropolitanos



**MB:** Eu acho que esta constatação, esta troca é o que nos salva.

**ILB:** Mas é como se fosse um afresco renascentista.

**MB:** É, pois é. Contando a última batalha *del Papa Leone*.

**ILB:** Os últimos santos canonizados, a ideia de céu e inferno.

**MB:** É, tem Bin Laden, eu coloquei tudo lá, todos os eventos. Eu acho que cidade deveria provocar mais arte pública, neste sentido, na própria narrativa da própria cidade. E a Biblioteca poderia ser até um fórum e um foco.

**ILB:** É outro tema, está aí.

**DP:** É outro tema, inclusive aproveitando a reforma, que chama a atenção justamente por conta desse processo de mutação.

**ILB:** E fazer na Biblioteca um mural.

**MB:** Também. Fazendo acontecer, todo mundo participando, não é? A discussão...

**ILB:** Aquele painel é emocionante.

**MB:** Olha, você vai ver o outro.

**ILB:** Esses achados e perdidos, o historiador tem que ir lá.

**MB:** É, porque são listas. Eles te dão. É uma lista borrada. Ela é uma lista sem graça nenhuma: dia tal foi achado isso e isso, e pronto.

**ILB:** É o que você diz: era um sapo, uma galinha, era um cacho de banana... porque a vida era outra, o cotidiano era outro. Uma gaiola, uma coisa assim.



**MB:** As coisas mais estranhas. Você não sabe.

**ILB:** Meu tio foi chefe de estação ferroviária de Araraquara. O que ficava na plataforma às vezes era surpreendente. O cara esqueceu um saco de arroz... Ficava um tempo, depois dividia com os funcionários dali. Tinha cara que esquecia abóbora, melancia ou já deixava de propósito. As estações têm uma história. As pessoas desembarcavam, as pessoas embarcavam e as pessoas iam à noite para ver o trem que passava.

**MB:** Muitos livros também. Seria interessante levantar que livros foram esquecidos. Eu vi que tinha muito livro, muito livro. Agora, eu não cheguei a ver os títulos. Os títulos não eram registrados. Livro vermelho, livro pequeno, livro grande, caderninho. E tudo isso se perdeu.

**DP:** Ignácio, eu lembrei que você fala, acho que nessa entrevista de 1979 quando você esteve aqui, que seu pai tinha uma biblioteca expressiva.

**ILB:** Provavelmente, ele tenha sido uma pessoa diferenciada. Era um ex-ferroviário. Ele era um escriturário, ele ganhava pouco. Na estrada as pessoas ganhavam pouco. Trabalhava muito, mas aí ele gostava de livro, ele assinava um jornal – e outros que assinavam o jornal: ele ia ao barbeiro e tinha jornal – e ele lia e anotava tudo sobre livros, onde tinha uma notícia de livros ele ia lá. Ele economizava um dinheiro e dava este dinheiro para o chefe do trem ou para o maquinista – porque na estrada todo mundo se conhecia. E eles vinham para São Paulo, trazia o trem de manhã e voltava no dia seguinte no outro trem, com as equipes – como tripulação de avião. Estas pessoas iam às livrarias – porque não tinha livraria em Araraquara – e levavam esses livros. Então quando eu era criança ele já tinha uma biblioteca com uns 800 ou 900 exemplares onde tinha Alexandre Dumas, onde tinha M. Delly, porque minha mãe gostava e ele fez a coleção de M. Delly. Mas tinha o Graça Aranha – a terceira edição do *Canaã* estava lá com ele. A *Enciclopédia Jackson*, onde eu aprendi a procurar palavras. Tinha *Os sertões*, de Euclides da Cunha, tinha um monte de coisa. Os livros todos do Luís Edmundo, ele gostava deste historiador,



que viu o Rio de Janeiro, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, etc. Tinha, é claro, biografias de santos – eles eram supercatólicos, por isso eu me chamo Ignácio Loyola. Machado de Assis, José de Alencar, Monteiro Lobato, estava tudo lá.

**MB:** E você tinha em casa isso.

**ILB:** Tinha em casa isto. Tinha umas coisas meio estranhas. Também tinha, graças a Deus, *Nossa vida sexual*, do Fritz Kahn que era o livro de sexologia que eu usei no *Zero*. No *Zero* eu usei trechos do Fritz Kahn para dar uma... E ele lia muito. Ele acabava o trabalho, ia para casa, tomava banho, picava lenha – porque os homens tinham que picar lenha, porque o único fogão era à lenha – tomava banho depois de picar lenha e ficava lendo meia hora antes do jantar. Eu ficava vendo aquele pai ler. Esse homem era um pouco diferente, ele era diferenciado naquela cidade. Então alguma coisa veio dele para mim. E ele era também o homem que, na igreja, fazia umas leituras. Porque eram os padres holandeses que comandavam a paróquia do Carmo, nossa paróquia, que falavam muito mal, com aquele sotaque terrível. E eles falavam: “Agora é dia de São José, dá para falar sobre ele?”. Então meu pai pesquisava. Eu lembro que ele tinha *Os santos que abalaram o mundo* do René Fulöp-Miller, um clássico. Ele tinha *o Livro dos santos*, assinava a *Ave Maria*, aquelas coisas católicas. Agora vem o bispo: “Dá para o senhor saudar em nome da igreja?”. Aí eu via meu pai escrevendo, concentrado, depois eu via meu pai ler, e aí eu via meu pai sendo aplaudido. Talvez eu tenha ido para a literatura pelo aplauso.

**MB:** “Como é que você chega lá?” Está vendo?

**ILB:** Pelos aplausos. E aí as pessoas comentavam: “Como o Brandão falou bem, escreve bem”. Tinha essas coisas. Pena que eu não consegui mais nada dessas coisas. Mas ele era isso porque era um homem que tinha uma biblioteca. Acho que ele tinha mais livros do que a biblioteca municipal. Claro que isso acaba... muito vem dele. Outro dia um irmão meu descobriu uma poesia feita pelo meu avô, pai do meu pai, em 1897, quando ele tinha 21 anos e morava em uma fazenda chamada Boa Vista, em Matão – que mais tarde foi do Moreira Salles. E acho que meu pai nasceu



nesta fazenda. A gente nunca soube: meu pai morou em Matão, mas nasceu onde? Como meu avô morava nessa fazenda, talvez ele tenha... Tinha uma poesia dele, linda, com uma letra impecável. E é um mistério até hoje este homem de uma fazenda com aquela letra. Qualquer dia eu te mostro.

**MB:** Mas a escolaridade deles era bem preparada porque as professoras, naquela época, era a melhor carreira da cidade.

**ILB:** É verdade. Caligrafia, não é?

**MB:** A professora era tão importante quanto o pároco, o Banco do Brasil, o juiz, o delegado. E a professora era talvez a única presença feminina.

**ILB:** É verdade, ela tem razão. Pode ter sido por aí.

Nesta fazenda é que nos anos 1960 os Rolling Stones se hospedaram. Eles foram à Araraquara. Matão diz que foi lá e Araraquara diz que foi lá, então fica uma briga.

**DP:** Araraquara tem alguma coisa. Tem muitos talentos que são oriundos de Araraquara, então Araraquara deve ter alguma coisa.

**ILB:** Mas de Araraquara, por exemplo, o Zé frequentava a Biblioteca, o Salinas Fortes que fez filosofia, era também um tradutor do Sartre, de *As palavras*, e professor de filosofia. Marco Antonio Rocha que era um jornalista frequentava. Plínio Pimenta, que era um advogado do mesmo grupo, frequentava. Tinha um monte. No fim cada um ia para um lado.

**MB:** Lembra a Hilda Hilst? Era a grande musa, não é?

**ILB:** A grande musa, lindíssima.

**MB:** A Lupe Cotrim Garaude.



**DP:** A Hilda frequentava aqui.

**MB:** Frequentava. As pessoas vinham ver a Hilda. Conheço muitos rapazes que vinham porque a Hilda vinha. Daí ela ia para o bar do Jaraguá. Ela era a única que naquela época passou fim de semana em Nova Iorque. Ela conseguiu ir, teve um convite. De Hilda tem muita coisa. Eram as musas do momento.

**DP:** Ignácio eu faria uma última pergunta para você: se você acredita nesses programas de formação de leitor, você acha que instituições como esta deveriam investir nisso?

**ILB:** Eu acredito que alguma coisa acaba acontecendo. Eu vou muito – este programa da TIM, no interior, é de formação de leitores. Você vai para estes lugares, as escolas são convidadas e eles convidam os alunos a lerem livros desses escritores. A gente tem uma plateia de quatrocentos ali pela frente. Se você pega dez já são dez leitores que você já pegou. Se você pega uma jornada como a de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul, que tem uma plateia adulta de cinco mil pessoas, parece show de *rock*. Toda esta plateia é de professores e estudantes de Letras, ou pessoas que vão ser professores. Eles já leram aqueles autores todos e eles ouvem esses autores, e eles fazem com caráter multiplicador. E em todos esses lugares vem uma pergunta assim: “Como estimular a criança?”. E cada um tem uma resposta e eu sei que algumas coisas acontecem, porque eu já vi quem foi espectador há dez anos atrás e que chega hoje e diz: “Olha, eu tenho aluno que está escrevendo”.

É um trabalho de formiga, mas eu acho que tem que acontecer. A escola deveria fazer isso. Deveria ser na escola. Deveria ser em casa, mas em casa é mais complicado. Ninguém tem um pai como o meu, são raros. Já que não tem, a escola deveria ter sido. Mas o que é escola de hoje? A Maria Bonomi acabou de falar, o professor era uma coisa importante, era a coisa mais importante da cidade. A melhor casa da cidade, eu lembro, era a do professor. O respeito, tudo aquilo, enfim... Eles preparavam as aulas. Qualquer pergunta que você fizesse para o professor, se ele não respondesse na hora, no dia seguinte ele chegava e: “Está aqui a tua pergunta”.



**MB:** Autoridade, não é?

**ILB:** Autoridade. E eles: “Não sei tudo, mas eu vou estudar e te respondo”. Hoje se você perguntar o professor não entende. Também ninguém pergunta para o professor e ninguém fica quieto na aula. Porque alguma coisa se dissolveu no meio de tudo isso. E eu acho que foi o ensino que se dissolveu no meio de tudo isso.

**MB:** Eu queria te fazer uma pergunta cabreira. E os festivais de literatura, como esse que em julho rola em Parati, por exemplo?

**ILB:** Eu acho engraçado por um fator: rola a literatura na mídia. Por uma semana a literatura acaba tendo um certo charme e tudo o que tem um certo charme atrai. E aí, de repente, esta atração... O cara diz: “Ah, que interessante, vou ler”. Eu já vi gente que foi ler: “Ah, esse escritor. Eu nunca ouvi falar” ou “Eu li sobre ele na FLIP<sup>5</sup>”. Eu acho que tudo o que você fizer vale. Umas coisas com mais profundidade, outras com menos, mas tudo vale a pena.

**MB:** Tem o lado futebol da literatura que a gente deveria... que seria bom pegar, não é?

**ILB:** Seria bom pegar... A FLIP é uma coisa que no começo eu tinha um certo preconceito e depois eu acabei vendo o lado positivo. A gente fica sempre vendo o outro lado das coisas. Por que não? A FLIP tem um pouco o lado futebol.

**MB:** Eu acho isso válido.

**ILB:** Eu acho válido. Se me convidarem eu vou.

**MB:** Tem uma certa vibração e tem as novas plateias. Porque eu acho que a proposta que eu faço, que eu acho que você faz também – eu sinto muito na tua literatura, eu estou gostando muito mais de livro depois que eu te li, me ajudou a

---

<sup>5</sup> Feira Literária Internacional de Parati



gostar de ler. Eu tinha me afastado dos contemporâneos. Você transforma o olhar. Se você chega mais perto você transforma o olhar. Então, esta grande divulgação – de repente ganhar o boné se comprar o livro... de repente você vai ler o livro. Eu acho muito válido qualquer coisa para aumentar a chegada.

**ILB:** Hoje tudo é mídia. Durante um tempo o livro ocupa a mídia. Isso é importante porque o livro nunca ocupa a mídia a não ser em suplementos especializados que o povo, em geral, não lê, talvez nem nós. Vários, nem eu leio porque eu sei o que são. Mas, de repente, com aquela coisa as pessoas estão vendo que tem uma Bienal, que tem uma FLIP, que tem uma Jornada de Passo Fundo etc. Por que estão tendo bienais de livros no país inteiro? Porque ao mesmo tempo se descobre que o *marketing* interessa para a editora e para a livraria. E aquela gente vai lá e você acaba conquistando. Numa bienal você conquista mil pessoas. As coisas se fazem ao longo dos anos.

**MB:** Os responsáveis pelas bibliotecas são as editoras. É uma linha direta.

**ILB:** É uma linha direta. Como diria a televisão: linha direta.

**DP:** Uma última pergunta, para eu liberar o Ignácio. A experiência de vocês juntos, de um espetáculo que vocês fizeram, você fez a cenografia e o Ignácio fez o texto...

**MB:** Onze textos...

**DP:** Eu gostaria de saber como foi o teu trabalho, essa migração de uma linguagem, a palavra encarnada no corpo do ator. Como é que foi para você e para a Maria?

**ILB:** Para mim foi muito curioso porque eu nunca tinha feito teatro – assisti muito teatro a vida inteira e fiz uma peça e nem sei se eu fiz uma peça. Eu fiz um texto. Eventualmente aquilo poderia ser até um monólogo. Mas para mim foi importante para redescobrir um autor que eu tinha lido pouco – e que no fundo a Maria me obrigou a ler esse autor e a mergulhar num mundo que é um mundo incrível. E



sempre eu tive um certo preconceito – tinha a coisa política do Borges... Tudo isso era uma besteira, vendo aquela época festiva. É um dos grandes autores do mundo, um dos maiores autores do mundo. Eu me reconciliei e aprendi a combater preconceito. E no fundo veio aquela coisa assim: o que é a coisa mais importante para o escritor? É a palavra. E o que é fundamental para o escritor? A palavra. Aí eu elegi um homem que perde uma palavra que é perfeita e vai atrás dela, que é o que todos fazemos o tempo inteiro. Eram palavras... e agora, de repente, isso tem que ir para o palco. Para mim era de uma ansiedade enorme como é que isso ia se transformar no palco. Porque aí você tem figurino, cenografia, ator, diretor, iluminação. E aí eu diria que foi uma emoção muito grande porque melhorou muito aquilo que eu tinha feito. Quer dizer, modificou e melhorou. E eu diria mais: eu gostaria de ver isso encenado por diferentes diretores. Aí já começa o delírio. De repente tem o Naum que tem um outro tipo de coisa; de repente tem um outro que tem outro tipo... E ao longo dos anos, talvez, eu veja isso. Mas eu gosto do que o Sérgio Ferrara fez.

**MB:** O Ignácio teve uma humildade fantástica e uma generosidade fantástica. Porque esse monumento, mergulhar no outro monumento da maneira como ele mergulhou em Borges, foi uma coisa fantástica. Ele não parava de parir. Surgiam coisas, surgiam coisas...

**ILB:** É que a primeira versão tinha quase trezentas páginas, o que é impossível de editar e pôr no palco.

**MB:** Quem sabe a gente monte aqui na reabertura da Biblioteca...

**ILB:** E são oito horas. E aí depois fui cortando, cortando, cortando. E, no fundo, até nos ensaios eles usavam muito o texto grandão, que eles brincavam que era a Bíblia. Eles iam lá e encontravam um diálogo para acrescentar.

**MB:** É muito bonito: esta exposição que você fez se desnudou em várias versões. Eu acho que esta experiência não foi suficientemente explorada no momento pelo



público porque a gente estava muito sujeito a datas e palcos, festivais. Então a gente se moveu muito restritamente. Mas tinha muito leite para dar ainda.

**ILB:** Mas não morre, não é? Não teve uma peça do T. S. Eliot que só foi representada sessenta anos depois? Aí você acredita que isso não vai morrer. Aliás a gente faz para a gente não morrer. Eu vou morrer, mas fico vivo porque a palavra está aí.

**MB:** Eu vou agora fazer uma doação em público: eu vou doar esse cenário que está guardado comigo. Vamos doar para a Biblioteca o cenário do Borges. Fica todo o material, são duas grandes caixas.

**ILB:** Eu dou uma cópia da versão original.

**MB:** E fica aqui. Até com a areia do chão. O espetáculo só tinha areia.

**ILB:** Tinha areia no palco.

**MB:** Era supersimples. Era puramente simbólico.

**ILB:** Eu deixo você e a Maria, eu tenho que ir embora. Mas vocês vão ter mais o que ouvir – e melhor – daqui para frente.

**MB:** Tem um caminho, pela parte de como a Biblioteca fez parte desta intimidade, da formação – você vê que geração que já vem lá da Semana de 22. Depois, pega essa gente: vem, vem, vem – estar junto da jugular das pessoas, estar junto do que é a intimidade, quase, destes escritores, começar a pegar esse lado. E pegar um pouco a transição também, esse pessoal mais novo em relação à literatura. É isso aí que tem que misturar. Eu acho que o filão é esse: é na jugular, pegar bem apertado. E a mestre nisso era a Clarice.

**DP:** Fala um pouquinho disso, é tão interessante.



**MB:** Você conhece tudo já...

**DP:** Algumas entrevistas em que você fala. Se você pudesse falar, inclusive ressignificar um pouco o que foi esse contato, quando ela diz que vocês foram gêmeas de vida, eu acho aquilo muito interessante.

**MB:** É, porque a gente batia muita informação uma para a outra, como foi com o Ignácio, porque você encontra um espírito que fica perguntando, procurando... Ele vê do lado dele e eu vejo do meu, mas a gente troca tudo isso. A gente troca riquezas. Então com Clarice foi muito isso. Clarice foi um conhecimento de juventude meu. Ela já era mais madura, já tinha dois filhos, eu era estudante ainda. Ela gostou do que eu fazia, começou a conversar comigo, eu a conversar com ela, e isso durou a vida inteira, até ela morrer. E ela tinha uma grande curiosidade. Ela experimentava o mundo através de mim, porque eu vivia coisas, ela vivia outras. Então ela dizia: “O que você fez?”. Eu sabia que..., aliás, sabia e não sabia, porque eu fiquei sabendo depois que a conheci que ela escrevia. Quando eu a conheci, ela era esposa de um diplomata. E depois ela foi vivenciando isso e aí ela já era minha amiga. A gente trocava informações, trocava surpresas – ela se surpreendia com uma coisa, eu me surpreendia com outra. Era uma coisa permanente. Foi uma amizade impressionante, eu acho única, porque ela chegou muito perto, eu também. E a gente não tinha o pudor de querer parecer nada para o outro. A gente chegou perto das sensações, as sensações do espírito, as grandes questões, a religiosidade, a vida afetiva, enquanto mãe... Foi um período fantástico. E ela sempre com aqueles livros. Com aqueles livros! E eu dizia: “Clarice, *A maçã no escuro* é muito difícil”. E ela dizia: “Mas leia, leia. Olha, começa pela página tal e vá adiante. Depois você me conta”. Aí ela dizia: “Olha, eu fiz uma amizade: fulano. O que é que você acha?”. “Ah, eu conheço”. E depois ela dizia: “Olha, eu saí com ele”.

Então tem uma história minha com Clarice que era ela-eu, eu-ela, que eu nunca vou realmente contar porque é uma questão nossa: o mundo dela, o meu mundo. E essa fusão que aconteceu. Mas foi uma jugular: ela pegava na minha, eu pegava na dela e, graças a Deus, ela sempre olhou o que eu pintava, o que eu fazia, o que eu desenhava, e eu sempre lia o que ela estava escrevendo. Ali que acontecia a troca.



A nossa troca foi uma troca intelectual muito profunda, em padrões diferentes, porque eu era da visualidade e ela era de literatura. E ela me dizia muita coisa da visualidade. E ela pintava também – eu te mostrei o quadro dela, não é? Ela lidava com a imagem. Ela me enriqueceu muito a experiência da imagem, quando ela solicitou a matriz de uma gravura, quando quis ver uma matriz, quando ela se apropriou de uma matriz. Ela conversava comigo, então, ela foi fundo. Ela é uma escritora que foi fundo com a matéria, tanto assim que o quadro que eu tenho dela chama *A matéria da coisa*. Enfim, é uma grande nostalgia.

Foi uma escritora injustiçada no momento, porque ela viveu em uma época em que ela parecia muito elitista. As pessoas não se entregavam muito à literatura dela. Ela era muito imitada, mas sem muita consistência. Eu acho que ela revelou à literatura uma outra altura, um outro patamar.

**DP:** Como é que vocês se conheceram?

**MB:** Nós nos conhecemos, eu estava...

**DP:** Ela estava no Rio, ainda?

**MB:** Ela estava em Washington, servindo na embaixada. O marido servia na embaixada e eu era estudante bolsista em Nova Iorque, e foram sorteados estudantes latino-americanos para um jantar na Casa Branca, no tempo do Eisenhower. Eu fiz parte da seleção, então eu fui a Washington, convidada por esta associação latino-americana e americana de estudantes, que eram os visitantes das universidades. Era o momento em que tinha aquela grande troca com os estudantes latino-americanos. Eu cheguei lá, fui para a embaixada e disse: “Eu não tenho roupa para ir para esse jantar e não vou comprar essa roupa”. Então – era a Alzira Vargas a embaixatriz na época – ela quis saber, me chamou lá dentro. Eu criei um caso, porque eu não conhecia ninguém. “Tem uma estudante que tem de ir à Casa Branca hoje, mas não tem roupa”, enfim. Então ela me chamou e disse: “Olha, nós temos a esposa de um dos nossos adidos que tem mais ou menos o teu jeito. Então vai lá, rua tal...”. Ela me deu o endereço, eu fui – uma casinha americana – toquei a



campainha, apareceu aquela mulher loira e alta. Eu disse: “Olha, eu vim...”. Ela me disse: “Entra, a Alzira me telefonou. Entra, vem escolher uma roupa”.

Eu conheci Clarice assim que abri o armário dela para escolher uma roupa. Eu lembro que ela brigou comigo porque queria as luvas de uma cor, ela me fez usar de outra cor, o sapato... E eu saí vestida de Clarice e fui para o jantar. No dia seguinte eu voltei lá, passei no tintureiro – aqueles tintureiros rápidos – levei de volta, toquei a campainha: “Ah, entra, toma um café, como foi o jantar?” - porque ela era muito novidadeira. Ela gostava de saber: “Teve jantar? Teve dança? Você dançou com quem? Namorou com quem?”. Ela era extremamente perguntadora. E aí sentei, tomei café com ela, fui contando as histórias. “Ah, você sabe, eu escrevo, tenho um livro publicado no Brasil, você sabe, *O Lustre* – que era o primeiro – estou fazendo outro assim, assim”. E por aí começou. Era uma amizade bem lubrificada, como ela dizia. E aí durou muito, muito tempo.

**DP:** E nisto, foi aquele momento em que ela foi se consolidando como escritora.

**MB:** É. E através dela eu conheci o Augusto Frederico Schmidt – que estava também em Nova Iorque –, a Dora Vasconcelos, uma poetisa, que batizou minhas gravuras e fazia textos para o Villa-Lobos. Enfim, ela me introduziu a uma série de coisas, me apadrinhou muito e, finalmente, foi madrinha do meu filho, o Cássio. Ela até escreveu um livro infantil dedicado a ele.

**DP:** Qual é?

**MB:** *A mulher que matou os peixes.*

E depois a vida inteira, quando eu fiz exposição no Rio, ela me acompanhou muito. A gente era amiga. Eu ia para o Rio às vezes só para ficar dois dias com ela. A gente ia para a Fiorentina, pedia uma pizza, depois ia para a praia, sentava, conversava e a vida rolava. Ela teve uma vida muito difícil, porque ela foi muito intensa e muito correta. Ela não aceitava escrever bobagem, ela não queria... Tanto assim que uma época que ela foi contratada como advogada – você sabe o que aconteceu, não é? – Porque ela teve dificuldades financeiras quando ela se separou



e foi contratada como advogada, eu não lembro qual era a empresa, mas era alguma coisa ligada a um jornal. E ela era advogada. Mas bastaria só ela assinar as questões do jornal, havia um grupo de advogados que lia e ela assinaria e com isso justificaria um salário. E depois de três dias uma amiga em comum me ligou: “Escuta, fala para Clarice para ela parar com essa história, porque a gente manda os processos para ela ler, basta ela assinar, tomar ciência e ela lê tudo, faz o parecer, uma coisa de louco”. Eu falei: “Clarice é só para você tomar ciência, porque você é advogada, pode...” - “Mas eu não quero, eu quero tomar parte. É ou não é o meu trabalho?”. Então isso diz muito da pessoa. Ela era muito única, e aquela literatura maravilhosa, essencial.

**DP:** Maria, e a história de ter enveredado o teu trabalho para a xilogravura, atribui-se mesmo a uma percepção dela?

**MB:** Ela me introduziu muito nesta avaliação da matriz, ela me falava muito: “Mas a única coisa que você toca é a matriz, porque a matriz, realmente, você põe a sua emoção nela, você cava, você sofre com a matriz, toca mesmo, penetra, faz, acontece, ao passo que a gravura é só superfície”. Olha a percepção dela, olha que loucura. Eu dizia: “Sim, mas é impressa a partir de...”. E ela olhava minhas coisas e “Você trabalha muito os brancos, o vazio é muito trabalhado, por quê?”. Era uma coisa muito agônica. “Então por que você não reproduz a matriz ou vende a matriz?”. Aí eu entrei em uma outra história, eu pensei em reproduzir a matriz e consegui uma associação com um engenheiro italiano chamado Salvatore Ianaconi<sup>6</sup>, que conseguiu, em poliéster, reproduzir a matriz em homenagem à Cecília Meireles – que eu estava ilustrando um livro dela. Chamei de *Solombras*, que são matrizes reproduzidas em poliéster. A Clarice tinha uma, eu dei uma para ela. E ela tinha *A águia*, que era uma matriz muito bonita também e que se desfez.

Ela me conscientizou no meu processo de trabalho. Disso daí, no fundo, eu não sei, eu vou te dizer isso agora: talvez eu tenha ido para as grandes superfícies com o espírito da matriz, de tornar pública a matriz, que era a emoção principal, que era o momento em que o gestual se fixava na matéria.

---

<sup>6</sup> Transcrição fonética do nome. Referência não localizada.



**DP:** E nesse momento seus outros interlocutores artistas eram... Lívio Abramo?

**MB:** Não nesta época não, o Lívio Abramo ainda era meu interlocutor, mas eu estava trabalhando com o Carlo Plata, Yolanda Mohalyi, o Lívio Abramo. Depois eu já estava independente. Quando a Clarice surgiu, já no final, eu estava trabalhando independentemente. Fazia exposições, comecei a mexer com essa coisa dos grandes espaços, da nossa escala americana. No fim dos anos setenta eu já fazia a Igreja da Cruz Torta, aqui em São Paulo. Tinha uma conversa mais com o arquiteto - era a escala da cidade que eu procurava acompanhar.

**DP:** Mas teve uma experiência forte, que foi na ditadura... presa.

**MB:** Foi. Não podia não ser, não é? Porque a gente não precisava exatamente fazer guerrilha urbana, mas a gente apoiava e acompanhava todas aquelas questões que estavam acontecendo e, sobretudo, se encarregava de defender e dar cobertura às pessoas necessitadas, no caso, os foragidos. Eu peguei, foram só 48 horas, mas foram suficientes. Eu fui pega no DOI-CODI<sup>7</sup> e levada no fim de uma conferência. Fui presa, encapuzada, arma na cabeça e, na época, quem atuou foi o tal de Raul Careca, era conhecido como Raul Careca. Era um grupo terrível. Eu estava dando uma palestra no Museu de Arte Moderna no Ibirapuera, juntamente com...

**DP:** Isso foi em...

**MB:** Foi em 1976. Foi o ano em que a Lina Bardi... todo mundo foi levado para o DOI-CODI, e foi o ano em que morreu o Herzog, foi exatamente no mesmo período. E o processo era terrível porque a gente era pego de surpresa, amarrado, encapuzado e levado a rodar horas dentro de um carro. Finalmente, quando eu cheguei ao quartel, que eu mal pude ver, mas eu reconheci por um poste da rua que eu vi pela janela. Só tinha uma sequência de gente não uniformizada, extremamente excitados – extremamente enlouquecidos – fazendo perguntas, acusando a gente de

---

<sup>7</sup> Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna



comunista e violentando e empurrando. Graças a Deus eu não cheguei à tortura, mas bastantes humilhações, bastantes coisas pesadas.

**DP:** Estes anos foram anos muito duros, não é?

**MB:** Foram muito duros porque, quando eu saí desta questão... quer dizer, eu tinha uma loja de molduras na época. Eu fui seguida durante muito tempo. O que foi duro é que a gente era excluído do circuito oficial das artes. Outros artistas que, digamos – vou usar uma palavra pesada – colaboraram, tiveram grande reflexo internacional e a gente, que tinha tido este percurso, ficou meio abafado. Tanto é assim que se você for ver eu só começo a existir mais profissionalmente depois do final dos anos 1980. Quase vinte anos silenciosos, sem as exposições internacionais. Então isso foi muito pesado.

**DP:** E você sobreviveu esses anos todos... Você tinha essa loja...

**MB:** Tinha essa loja, tinha algum apoio familiar, mas foi muito penoso. Eu trabalhei em teatro, trabalhei em televisão, fiz muita coisa, mas foi muito pesado, porque... Eu vou te falar uma coisa, que é mais para depois, digamos: até hoje existe este espírito, essa gente ainda está por aí. Ainda existe uma certa perseguição, ainda tem os bons e os maus e, graças a Deus, eu faço parte dos maus. E, às vezes, os maus são os bons e, às vezes, os bons, já está se provando que eram os maus. Recentemente, a gente viu coisas engraçadas, pessoas que foram excluídas do meio das artes porque eram pessoas nefastas e a gente já sabia naquele tempo.

**DP:** E essa atmosfera que vocês ambos resgataram, que era um momento mais generoso nesse sentido das trocas, inclusive da aceitação em relação às diferenças, não era?, no final da década de 1950.

**MB:** Você está se referindo ao período em que a gente estava aqui?



**DP:** Pelo relato de vocês me parece que havia uma certa tolerância em relação inclusive às diferenças de posição ou não?

**MB:** Havia.

**DP:** Você acha que o consenso desse pensamento hegemônico é mais opressivo, no mundo das artes?

**MB:** Eu acho que sim. Hoje em dia o mundo está muito dividido em quem pertence ao mercado e em quem não pertence ao mercado. Inclusive isto está se ligando um pouco à mídia. A mídia favorece quem está no mercado, um mercado de quem tem apoio de grandes galerias, de grandes conglomerados e os outros não, com qualquer idade que tenham. Então quem era *off Broadway* continua *off Broadway*. Eu, graças a Deus, me mantenho *off Broadway*. Devido a estes trabalhos públicos que eu fiz que ganhei uma notoriedade, que até não é devida tanto a mim, mas ao trabalho, ao resultado. O bom é que o resultado se estabeleceu. Agora eu estou batalhando este outro trabalho que eu faço com a mesma intensidade do primeiro e, se eu fizer um terceiro, vai ser a mesma coisa, porque as pessoas só percebem a obra depois de muito tempo e o trabalho de conseguir os meios para fazer uma obra para todos, ou seja, não uma obra privada, mas uma obra pública, é muito difícil. Recentemente, eu estava em fase de captação de recursos para esse trabalho, que eu vou fazer agora, e um banqueiro conhecido, que compra coisas minhas, disse: “Maria, porque você não faz isso em um banco? Vai fazer numa praça, num túnel, no Metrô, que mania!”. Então, até hoje existe esta ideia elitista de que a obra de arte tem que existir em um ambiente privado, selecionado.

**DP:** E com quem você conversa bem hoje, Maria? Porque eu sei que o mundo das artes plásticas é um mundo muito difícil.

**MB:** Eu converso bem com alguns jornalistas, eu converso bem com... Você me fez uma pergunta que eu estou olhando os dedos da minha mão... Com alguns colegas



artistas e com alguns professores. A EDUSP<sup>8</sup> está publicando um livro sobre o meu trabalho que está sendo coligido pela Mayra Laudanna e o Leon Kossovitch. E Ana Maria Belluzzo eu reputo também, é uma cabeça pesada. Jornalistas, nós temos o Miguel de Almeida, de quem eu gosto muito, converso muito com ele, a Camila Molina, a Maria Hirschman e alguns outros, não são muitos, e colegas também, uns poucos.

A gente é um pouco “franco-atirador” e “lobo da estepe”, as duas coisas ao mesmo tempo. Um grande interlocutor meu hoje é o Oscar Niemeyer, que está velhinho. Ele tem se interessado muito pelo que eu estou fazendo, está me dando forças, está corrigindo distâncias. Mas eu tenho uma certa fé nas propostas culturais que o poder pode fazer. Eu acho, por exemplo, o Gilberto Gil um homem acima do bem e do mal. Eu acho que ele é tão artista que está em um viés muito bom. Eu penso que... Acabei de receber uma encomenda do Cláudio Lembo para fazer uma estátua do Macunaíma. Eu pretendo encarar. Foi uma coisa que partiu dele. Eu acho que todo político que provoca uma questão artística está se garantindo na história porque o político passa e a obra fica. O Aluizio Mercadante é um amigo pessoal, o filho dele é amigo dos meus netos. São convívios muito diferenciados. Eu acho que o filão arte, o filão cultura, desde que a pessoa se interesse por aquilo... Eu estou funcionando nessa linha.

**DP:** Em relação a essa geração, a que você e o Ignácio pertencem, você acha que vocês partilham de valores, utopias, sensibilidades que são comuns?

**MB:** Eu acho que sim, as mesmas sintonias. A gente sintoniza as mesmas coisas, eu acho. E tem uma coisa inevitável, que é o conhecimento adquirido. A gente ficou sabendo muita coisa, a gente viveu muita coisa... querendo ou não querendo. Então isto tem que ser usado para todos, tem que ser distribuído.

Eu lamento um pouco a universidade, ela tem uns pequenos redutos, guetos, isso é ruim. Eu acho que ela deveria ser oxigenada um pouco mais. Ela devia ter mais polaridades, mais contradições e ela está muito isolada, acadêmica e não é bom, não gosto. Porque eu fiz um doutorado tardio lá, eu acho que falta mais gente

---

<sup>8</sup> Editora da Universidade de São Paulo



entrar, sair, abrir residências e as pessoas lá estão salvando a sua cadeira, defendendo pequenos redutos, falta talvez mais verbas, para ser mais dinâmica, igual a Biblioteca.

**DP:** Eu faria uma última pergunta no campo das artes em geral. A gente fez o ano passado essa pergunta para o Ugo Giorgetti, que é cineasta, e a resposta foi surpreendente: quais são os eventuais nichos de resistência no campo das artes? - essas linguagens que estão tendo a capacidade de se renovar, de fugir um pouco desse pensamento único, de ter uma certa sinergia, ter uma eletricidade? Ele respondeu que é o teatro; que ele identifica no teatro núcleos muito interessantes, propostas arrojadas.

**MB:** Eu acho que esta tendência da unificação, hoje... É o seguinte: você ter uma ideia – alguns artistas estão fazendo isso, eu também estou tentando fazer isso – essa ideia você vai amadurecer em várias linguagens. Então você pode produzi-la como um vídeo, pode produzi-la literariamente, pode produzi-la visualmente, como obras fixas. Essa decuplicação possível de uma ideia, que é uma ideia de relação verdadeira, ou seja, não é uma inspiração – inspiração não existe. Que é uma máquina onde você produz um conceito, uma reflexão: a tua reflexão poder se expandir em várias linguagens. Eu acho isso como tendência e como necessidade.

Eu tenho uma grande confiança de que todo mundo pode ser tocado, algo do seu interior, esse reconhecimento. Essa obra que está na Estação da Luz, ela virou gravura, ela virou um vídeo, ela ganhou um prêmio em Praga e ela continua sendo uma coisa... Eu não sei como você chamaria isso. Eu acho que aí eu não estou só mexendo com uma mídia, eu estou mexendo com a possibilidade das mídias. Então a reflexão é transferida para todas as formas de linguagem. Isso que eu acho que é a tendência hoje. Onde talvez o cinema não seja... O cinema, enquanto tecnologia, sim, mas, enquanto preparo, não. Eu gosto muito deste cinema que usa a pessoa da rua, que usa o que está acontecendo, o cinema de constatação, que não me põe o ator conhecido da Globo dizendo uma papagaiada. Acho que o cinema que acontece em cima do levantamento do evento, do agora. Acredito muito nisso, que não haja só uma peça literária, que foi a experiência que o Ignácio fez na peça. De



repente ele escreveu um roteiro, depois foram onze roteiros, o Sérgio Ferrara fabricou uma dramaturgia e eu fabriquei uma visualidade, mas era a obra dele e era obra do Borges ao mesmo tempo. Então, essa mescla, eu acho que é o caminho do contemporâneo.

**DP:** Essas experiências do Arte e Cidade você chegou a participar?

**MB:** Não participei, eu acompanhei. E eu vou te contar uma coisa: eu tenho certas mágoas, porque eu me considero um pouco seminal estas questões e eu encontrei até frases da minha tese roubadas e colocadas lá.

**DP:** Porque eu fiz esse paralelo, eu fui atrás, quando você cita a arte pública. A gente buscou tua tese lá na USP<sup>9</sup>, nós lemos e aí me lembrei do Arte e Cidade...

**MB:** Arte e Cidade é filhote. O que fizeram no Rio Grande do Sul é filhote, tem trechos enormes. Pelo fato de que eu sou *off Broadway*, como eu te falei, eu não sou exatamente aquela que tem que ser vendida em um certo lugar. Portanto, eu não faço parte de um certo mercado. Aí fiz a experiência do ateliê amarelo, lá no centro, que é uma experiência que está em andamento, em vigor, com a Secretaria. Eu fui ver, eu participo muito destas coisas. Mas eles fizeram uma coisa que eu considero filhotinho, mesmo que eles não reconheçam a paternidade, não tem importância, está acontecendo. São aqueles dez alunos dos cinco mil escritores do Ignácio. E acabou a autoria. Só que, como disse o Robert Hughes, ele disse uma coisa muito certa, ele disse que tem os herdeiros e os colonizados, e eu acho que são colonizados e não herdeiros, porque eles também fazem isso, mas sem muito aprofundamento. Eles não aprofundam as experiências, eles aprofundam as fórmulas, eles repetem fórmulas e o bom seria repetir a experiência, ir fundo e levar adiante.

**DP:** E em relação à Bienal este ano, você está participando?

---

<sup>9</sup> Universidade de São Paulo



**MB:** Não, já participei de tanta Bienal.

**DP:** Dessa dinâmica... porque ela parece que vai ser diferente, não é?

**MB:** Eu estou achando que a Bienal está importando demais coisas de fora que estão na moda, eu acho que ela deveria olhar mais para o Brasil.

**DP:** Foi um processo democrático a escolha dos curadores?

**MB:** Nada democrático, é tudo carta marcada, jogos de interesses - eu conheço bem a cozinha desse restaurante de cultura. Inclusive eu fiz parte do conselho de arte e cultura das outras bienais antigas e a representação dos artistas foi eliminada juridicamente porque incomodava. A representação é sempre duvidosa, sempre comercial. Mas é válido, o público vai: "E la nave va".

**DP:** E com relação à Pinacoteca Municipal, você gostou?

**MB:** Eu acho que a Pinacoteca tem um trabalho muito sério de museologia. Eu acho que a Pinacoteca se abriu muito aos jovens e eu acho bom isso. Tirou aquele ar de suntuosidade, de consagração. Acho que a Pinacoteca está bem.

**DP:** A do Estado?

**MB:** É, a do Estado, está bem ativa. A do Estado, a Municipal também, ou não, não sei.

**DP:** Na verdade ela começou aqui, a Pinacoteca foi aqui, com o Sérgio Milliet, na Sala de Artes, e no fim acabou indo para o Centro Cultural.

**MB:** Vocês têm um monte de obras aqui ainda ou estão lá?

**DP:** Grande parte está lá.



**MB:** Porque eu fiz muita moldura – a Maria Eugênia estava com pena, porque eu precisava ganhar um dinheirinho na minha molduraria, então ela mandava todas as obras para emoldurar, as gravuras. Tem obras da gente também.

O jogo político e o jogo cultural têm um ponto de cozimento que dá certo. Se esse equilíbrio for mantido – eu acho importante que essas coisas andem juntas. É claro que a instituição dá um apoio, ela pode desenvolver, mas que não se faça concessão dentro do produto. Aquilo que eu vinha falando: que não se faça concessão nunca. Eu não sou contrária, veja bem, eu não posso fazer nada sem uma grande firma ou uma grande instituição me apoiando financeiramente, tornando viável aquilo, porque são coisas ciclópicas. Não se consegue fazer obras para o povo se não forem ajudadas pelo poder público. Eu acho que o poder público gasta muito dinheiro com coisas que não permanecem. Há verbas enormes para eventos; o evento não traz absolutamente nada. Estas indicações de linhas de comportamento que deveriam ser mais estabelecidas, a gente teria que apoiar e os poderes públicos deveriam apoiar coisas que ficam, que permanecem, que são as bibliotecas, o acervo de livros, a computação, a informação estabelecida, os museus, obras públicas, praças, esculturas. Eu estou chegando agora de Chicago e é impressionante o que tem naquela cidade em matéria de arte pública. E são doações de milhões e milhões e aquilo penetra na cidade, penetra na população. Você vai num bairro periférico, estão planejando painéis, obras interativas, bibliotecas e o pessoal está imerso nisso, uma imersão permanente. Então ele muda. Aí ele não vai ser nem violento, nem rancoroso, a participação é natural. Agora se você segrega... O México tem... Todo o muralismo mexicano é filho de uma lei que obriga sete por cento de toda obra a possuir uma obra do lado externo do edifício. Então você tem o muralismo mexicano que surgiu por causa disso. É imposição.

**DP:** Mas você acha que, com os teus trabalhos... são intervenções que aos poucos começam a sensibilizar, a cidade começa a responder, não responde?

**MB:** Sim, a cidade responde, mas toda vez que se faz um novo trabalho é uma batalha muito grande de se conseguir verbas. Se eu fizesse um grande coquetel



com danças ou então o *Cirque du Soleil*... então existem verbas. O conteúdo, não sendo festivo, ele raramente se estabelece. Se não dá o reflexo imediato, eleitoreiro. Eu acho que uma biblioteca também representa algo que não é eleitoreiro, porém é ficante, porque isso vai ficar para sempre, vai se falar do que é feito aqui. A Biblioteca é uma permanência interior e exterior.

**DP:** Obrigado, agradeço sua presença, sua disponibilidade e a sua generosidade.

**MB:** Estou muito comovida com essa chance de estar nesse lugar mágico, com muita saudade, e quero ver isso fervendo. Vamos fazer isso ferver, urgentemente.

