

“São quase 100 anos de Cultura Artística. E sempre existe um peso de ser uma velha instituição. Mas achamos que não somos velhos. Vamos pensar os próximos 100 anos.”

Entrevista realizada por Lia Rangel e Lucas Pretti no dia 11 de junho de 2010, em São Paulo.

O suíço Gérard Perret ainda vestia calças curtas quando assistiu ao filme *Orfeu Negro*, baseado em obra de Vinicius de Moraes. Ainda que não soubesse, era o início de sua história de amor com o Brasil. Na faculdade em Genebra, conheceu uma brasileira e, em 1971, aportou por aqui – a princípio, como executivo de uma companhia de café. Em 1979, aceitou um convite do sogro para ajudar na gestão da Sociedade Cultura Artística, onde está até hoje, às vésperas do centenário da instituição.

Para Perret, o Teatro Cultura Artística nunca foi um lugar qualquer. Prestou e presta um efetivo papel na popularização da música de concerto. “A gente sempre ouviu falar que as pessoas não gostam de ir aos concertos porque não entendem. Sempre falo que não tem que entender nada, tem que sentir.” Ao mesmo tempo, admite que vem trabalhando em um projeto de formação para o público interessado em acompanhar todo o desenvolvimento de um espetáculo teatral – da primeira leitura ao cerrar das cortinas.

Perret naturalmente lamenta o incêndio pelo qual o Teatro Cultura Artística passou em 2008, mas é capaz de fazer uma leitura poética do acidente. “O teatro tinha que queimar, porque era carregado de emoções que se passaram lá dentro; é como um enfarto.” Só restou o painel do pintor Di Cavalcanti. Do ponto de vista prático, as reformas podem até solucionar antigos problemas. A capacidade das duas salas do teatro não equivalia, por exemplo, a dos saguões de entrada. “Agora, podemos corrigir esse tipo de problema.”

Como surgiu a Sociedade Cultura Artística?

A Cultura Artística surgiu em 1912 com um grupo de intelectuais, jornalistas, que se reuniam sistematicamente na redação do jornal *O Estado de S.Paulo*. O Teatro Municipal foi aberto em 1911 e eu imagino que havia uma demanda por espetáculos e por programações para a cidade de São Paulo. Talvez seja por isso que eles tomaram a decisão de fazer uma fundação, uma associação, para incentivar mais expressões culturais. No início era um pouco amador, improvisado. A fundação foi em março de 1912. O primeiro evento que aconteceu, acho que em setembro, foi o Sarau Lítero-Musical, com declamação de poesia, terminando com algumas moças da boa sociedade que tocavam algumas obras – depois até se tornaram pianistas profissionais. Eram saraus de três horas com dois intervalos. Um dos principais fundadores, o Nestor Pestana – que dá nome à rua onde fica a Cultura Artística – foi editor-chefe da redação do jornal e, logicamente, naquela época, a elite cultural coincidia com a elite econômica. Muita gente das famílias abastadas e quatrocentonas participaram dessa fundação. Mas também encontra jovens, como o adoles-

cente Mário de Andrade. O crescimento da sociedade se deu de forma rápida. Temos todos os programas de tudo o que aconteceu, desde o primeiro. Em 1917, eles apresentam o Ballet Russes, grupo com Sergei Diaghilev, Bronislava Nijinska e companhia. Eram o *top* da modernidade na Europa e vieram fazer uma turnê pela América do Sul. A gente percebe que, no fim dos anos 20, eles se deram conta de que precisariam construir uma casa para apresentar o que queriam. Compraram terrenos, em área muito maior do que temos hoje em dia. Depois venderam justamente para construir o teatro. Mas o teatro só vai ser construído no fim da década de 1940. É inaugurado em 1950 com Villa-Lobos e Camargo Guarnieri [*dois concertos com a Sinfônica de São Paulo*]. Eles sabiam escolher o que havia de interessante no cenário brasileiro.

E quem faz parte da Cultura Artística?

De forma geral, qualquer um podia e pode fazer parte. É um grupo de membros. Hoje em dia são pouquíssimos. Para ser diretor ou conselheiro, tem que ser membro. Mas está aberto a todo mundo, é absolutamente democrático. Quem é membro pode votar nas assembleias gerais e participar das eleições internas. E também existe outra categoria desde a fundação. São os membros-assinantes, hoje em torno de dois mil, aqueles que pagam a anuidade para ser membro e poder assistir às apresentações que a Cultura Artística faz em São Paulo.

Quem faz o papel hoje de curador? Como são escolhidos os espetáculos?

Estou lá há 30 anos. Quando comecei, havia uma comissão de cinco membros. Os integrantes foram morrendo e eu era o mais jovem. Hoje em dia estou sozinho, sou eu que decido. Isso implica em uma responsabilidade muito grande. É preciso ter equilíbrio para você não ir pelos seus próprios gostos. Adotar critérios para ter um programa com um pouco de música contemporânea, outro pouco de música barroca, que teve uma importância muito grande na Europa. E tudo isso tentando rejuvenescer o repertório. Aliás, acho que fui o único em São Paulo que tentou mostrar esse trabalho que era feito lá com música barroca. Fiz muito esse gênero e tenho sido criticado de uns 20 anos para cá por isso. Também havia o mesmo modelo de comissão curadora para escolher a programação de teatro e de balé. Hoje em dia, estou tentando refazer essa comissão. Tivemos a morte do nosso presidente, o doutor José Mindlin, há pouco tempo. Aproveitamos justamente esse momento para fazer uma série de mudanças, de rejuvenescimento da governança, de introduzir mais elementos femininos, o que fazia falta. E a gente está tentando abrir

um pouquinho mais e tentar olhar para frente. São quase 100 anos e sempre existe um peso de ser uma velha instituição. Mas achamos que não somos velhos. É preciso pensar os próximos 100 anos.

Qual é o papel de uma instituição como a Sociedade de Cultura Artística para a cultura brasileira?

É fundamental. De forma geral, o setor privado é muito mais competente do que o setor público. Tenho muitos problemas, como todo mundo, com o Ministério de Cultura. Fomos obrigados a trabalhar com os incentivos fiscais. Antes disso, tínhamos patrocinadores da mesma forma, mas esse modelo de política cultural criou o hábito das empresas de poder descontar o patrocínio no imposto de renda. Agora, vai ser muito difícil voltar atrás.

Com a história longa da sociedade, qual a análise de vocês sobre o modelo de financiamento da cultura?

Uma instituição sem fins lucrativos, para mim, é o melhor modelo para se fazer cultura, porque tem uma isenção, ajuda a manter um equilíbrio e um corpo que se dedica ao trabalho, inclusive com um círculo de voluntários. A Sociedade Cultura Artística sempre trabalhou com artes cênicas. Enquanto outras instituições precisam ceder comercialmente nisso ou naquilo para manter sua programação cultural, isso não existe para nós. Temos isenção total. O nosso estatuto diz claramente que o critério é qualidade nas apresentações. Quando comecei na instituição, buscávamos patrocinadores e era muito pouco profissional a forma de captar o dinheiro. A primeira lei de incentivo, se não me engano, foi a Lei Sarney. Não era ruim, nós usamos e funcionava. Depois entrou a Lei Rouanet, que funcionava muito bem a meu ver. De uns anos para cá, a máquina governamental ficou extremamente pesada, desconfiada de que você não é uma pessoa séria. Foi estrangulando cada vez mais. Se alguém faz alguma coisa errada, a postura do governo é de por mais uma lei, mais uma dificuldade, mais uma complicação, quando, de fato, é o setor público que não funciona. Você manda a prestação de contas uma, duas, três vezes e eles dizem que perderam. Coisas assim. É preciso haver um departamento que cuide disso, porque ficou uma burocracia infernal.

Qual o orçamento anual da sociedade? Os espetáculos são muito caros?

A gente tinha um teatro, que era uma fonte de receita. O teatro sustentava o seu dia a dia e a folha de pagamento. As nossas produções eram independentes disso. Antes do incêndio, a média era de R\$ 15 milhões por

ano. Hoje em dia mudou tudo, a gente não tem mais essa renda e precisei lutar para a gente conseguir outro espaço enquanto o teatro é reconstruído. Estamos no Espaço Promon – a antiga Sala São Luiz, na zona sul de São Paulo – e isso foi muito bom.

A Sociedade consegue patrocínios de pessoa física e pessoa jurídica, e depende muito de um relacionamento pessoal. É o mesmo modelo para o projeto de reconstrução do teatro depois do incêndio?

Está sendo assim. Vale lembrar que o teatro já passou pela TV Excelsior [o prédio foi alugado pelo extinto canal paulista] e que também o deixou uma ruína. De certa forma, ele já havia sido reconstruído antes. Mas, pensando no projeto atual, os valores foram tão grandes que a gente determinou várias fases. Na primeira, a gente abordou empresas. A maioria perguntava: “Contrapartida? Contrapartida? Contrapartida?”. E a gente respondia: “Não tem contrapartida. Vocês não vão ter absolutamente nada. É um teatro importante, que não pertence a ninguém, que não tem dono, ninguém ganha dinheiro com aquilo”. É cidadania. Houve reuniões em que, em meia hora, a gente conseguiu convencer, mas o relacionamento pessoal é fundamental. Não tenha a menor dúvida. Logo após o incêndio, muitas empresas se sensibilizaram, mas esqueceram rápido também. Descobrimos que há diferentes caminhos e abordagens para se fazer. Alguns que não estavam muito interessados mudaram de ideia e nos ajudaram.

Para fazer cultura hoje, é preciso circular nos meios certos para conseguir financiamento?

Não. Há muitos agentes diferentes. E cada projeto tem um *approach* diferente também. O Sesc, por exemplo, é uma instituição fantástica, que não tem essa preocupação, porque tem outro meio de obter os recursos. Existem também as organizações sociais (OS), hoje em dia, que estão se desenvolvendo cada vez mais. Há subsídios altíssimos em um percentual muito maior do orçamento das organizações. E também existe a captação no mercado privado. Não posso dizer que esse é o modelo, mas, no nosso caso é uma mistura. Não temos subsídio nenhum, nunca tivemos nenhum centavo do poder público. Sabemos que existe edital disso, daquilo, mas se você observa mais de perto as grandes empresas que fazem os editais, percebe que é um percentual pequeno. A grande parte do dinheiro disponível para fazer cultura, ou para descontar de imposto de renda, não vai pelo caminho do edital.

Como você tem analisado a proposta da reforma da Lei Rouanet?

Sinceramente, não gosto. É um modelo para estatizar cada vez mais a cultura. Os agentes culturais são competentes para achar uma alternativa melhor do que centralizar as decisões em Brasília. Sempre fui contra o 100% de dedução fiscal, porque uma empresa que tem divulgação, convites, uma série de vantagens, precisa desembolsar alguma coisa por isso. Foi um erro definir essa regra de 100% [Artigo 18, da Lei Rouanet, de 1991, prevê que os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda as quantias efetivamente despendidas nos projetos culturais]. O retorno deveria ser mais gradativo. Agora, uma mudança vai levar provavelmente a uma queda de empenho desse dinheiro para projetos. Mas, por exemplo, na reconstrução do teatro a gente não conseguiu incluir o projeto no Artigo 18 porque, por lei, a princípio não pode. Depois descobri que alguns teatros conseguiram passar nesse critério. E é aí que está um grande problema disso tudo, porque os critérios nunca são respeitados como deveriam. Já que aconteceu a desgraça do incêndio, queremos refazer uma coisa moderna, com todos os equipamentos que um teatro hoje em dia merece. Muitas empresas te dizem: “Só trabalhamos com o Artigo 18”. Aí você também tem que fazer todo um trabalho para dizer: “Por uma questão de cidadania, você também tem que desembolsar; não é só descontar do seu imposto”. Alguns aceitam, outros não. Quer dizer, nada é definitivo, tudo muda, conforme as circunstâncias. Gostaria de falar uma coisinha sobre a questão da cultura e da política. Penso que quando se estatiza a cultura, é o setor público que decide, que toma a decisão. Uma pessoa passa a dirigir a cultura. Muitas vezes, os três níveis de governo – federal, estadual, municipal – não possuem pessoas ligadas à cultura. São políticos, infelizmente. Cultura é sempre um prêmio de consolação para algum partido de aliança. Isso é muito ruim, porque aí você concentra o dinheiro na mão de pessoas que nunca mexeram com a cultura e que vão tomar as decisões. O que é que vai virar? Vai virar uma banca de negócios. Da mesma forma que vão ceder esse dinheiro, vão apoiar muitas vezes projetos que não são tão interessantes, nem necessários, mas que interessam por alguma outra razão.

Qual a importância da Cultura Artística, principalmente quanto à música erudita?

Organizamos a grande temporada, na qual buscamos o que existe de melhor no mundo. Buscamos diversificar, mostrar várias facetas do que se faz hoje em dia em música de concerto. Desde o início da sociedade, isso sempre foi o principal foco das atividades. Gosto de citar Mário de Andrade, que disse

que sem a Cultura Artística não haveria mais referência no país a respeito do que se faz e do que se deveria fazer em música. Para mim, isso já justifica a apresentação desses concertos. Além disso, temos um projeto sociocultural há vários anos que se chama Ouvir para Crescer e acontece em cidades do interior de São Paulo. Às vezes, o projeto se realiza a pedido do patrocinador, porque ele tem um público ou uma fábrica lá. Para nós, o que importa é que o projeto possa atender absolutamente a todo mundo, jamais pode ser reservado apenas aos funcionários da empresa. É um projeto que adoro fazer. Dá muito mais prazer fazer esses concertos em cidades que muitas vezes não têm teatro. A gente procura um espaço que possa ser adaptado para a apresentação. Às vezes, é um entreposto, o auditório de uma escola. O patrocinador reforma, pinta e monta um cenário decente no local. Hoje, é um programa de oito semanas. Fazemos a apresentação musical com uma série de informações. Nosso papel não é ensinar música, mas ensinar a ouvir melhor a música. Para que a pessoa possa pouco a pouco diferenciar a boa música do resto. São pequenas pinceladas em todos os espetáculos, ensinando a ouvir de outra forma. Sempre se fala que as pessoas não gostam de ir aos concertos porque não entendem. Eu sempre falo que não precisa entender nada, tem que sentir. Mas vejo também que as pessoas gostam de saber mais.

Como trazer orquestras de excelência e fazer a Cultura Artística integrar esse circuito mundial de primeira qualidade?

É preciso começar anos antes. No primeiro semestre de 2010, já estou fazendo a temporada de 2012 e começando 2013. Estamos falando de atrações muito solicitadas no mundo inteiro. Por exemplo, teve o Yo-Yo Ma, que veio há pouco tempo, é um cara extremamente difícil, levei anos e anos e anos para conseguir. Aí consegui uma primeira vez, ele adorou, mas depois levou outros 12 anos para vir de novo. Dessa vez, ele que me passou e-mail dizendo que queria voltar. Então, antes de tudo, é preciso viajar bastante, assistir, ver as coisas, se informar em revistas especializadas, ouvir dicas de amigos que acompanham os jovens que estão surgindo, tudo isso para você estar antenado com o que está acontecendo e, eventualmente, trazer para mostrar ao público brasileiro. Em 30 anos, você acaba fazendo uma série de relacionamentos. É uma surpresa também para os artistas, porque ainda há arquétipos sobre a América Latina. Está começando a mudar, mas muitos acham que estão chegando na selva. Hoje em dia, muitos falam que o nosso continente é onde se trabalha melhor. Em toda a produção que você faz pode haver problemas. Você marca o carro, e de repente o motorista perde o horário – se

vocês fazem produção, sabem do que estou falando. Ou seja, a gente sempre tem que prever tudo, e prever onde pode dar problema, e já ter a solução para aquilo. A gente vive em um país maravilhoso, onde há muito calor humano. Apesar de todos os problemas, você pode contar com os outros. No dia do incêndio, por exemplo, eu estava no aeroporto esperando a Orquestra de Liège, da Bélgica, e a Susan Graham – uma soprano maravilhosa – que iam tocar no dia seguinte, no teatro. Quando soube do incêndio, corri para o teatro, vi as chamas, e disse: “Bom, não tenho o que fazer aqui. Preciso me organizar para salvar os concertos”. Eram 6h da manhã. Chamei a direção da orquestra e disse: “Olha, queimou o teatro, não sei se vocês vão ter concerto ou não”. Eles ficaram brancos. E, às 10h da manhã, estava resolvido.

A frieza do produtor.

Não sei se é frieza. A Naomi Munakata, que é da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), me ligou perguntando o que podia fazer para ajudar. Pedi para ela ligar para o John Neschling e perguntar se havia algo programado na Sala São Paulo por aqueles dias. Uma hora depois ela me diz: “Já falei com o Neschling e a terça-feira é sua”. Aí falei com Jamil Maluf, do Teatro Municipal de São Paulo, e ele também se dispôs a tirar uma ópera dele se houvesse a necessidade. Quer dizer, se a gente passa uma coisa competente para esses artistas de fora, isso corre muito rapidamente. Aquilo reforçou a credibilidade não só da Cultura Artística, mas do Brasil, de que as coisas funcionam.

E os músicos brasileiros hoje estão excursionando para fora, não é? A gente já está exportando música de concerto?

Claro que está. Isso é como em qualquer lugar do mundo. Há os grandes talentos: Nelson Freire, Antonio Menezes, Jean-Louis Steurman, José Feghali, toda essa gente possui uma carreira internacional. O início da Osesp foi a duras penas, mas ela também conseguiu atingir um nível de excelência, um respeito do público e da crítica lá fora. Estamos exportando, sim. Não temos a tradição secular como possui a Alemanha, mas temos cada vez mais novos talentos.

Sobre bastidores da produção de um espetáculo, como é a cadeia de trabalho para realizá-lo? Como a Cultura Artística seleciona as pessoas que vão trabalhar?

Eu faço muita coisa, sou um pouco centralizador, confesso, porque aprendi também que quando você tem um problema que o outro criou,

é muito mais complicado você corrigir do que se você tivesse feito. Ainda vou ao aeroporto buscar os artistas que chegam para as temporadas. É um prazer. Consegui realmente fazer uma equipe que funciona muito bem. Não tem escola, você aprende fazendo. Eu também não tenho formação nenhuma para ser produtor, fui aprendendo na prática. Basicamente, os outros também. No interior de São Paulo, tenho uma parceria com a Regina Vieira, que é da RVA Cultural e a gente consegue perfeitamente administrar os concertos. Tivemos 16 em dois meses. Para as coisas internacionais, você precisa de muito mais tempo. Dois ou três anos de antecedência. A burocracia é muito grande. Quando é preciso uma procuração de um artista de fora, por exemplo, tem que mandar uma cópia do passaporte, fornecer o nome do pai, muita coisa. É o único país do mundo que pede nome de pai e mãe de cada artista. Mas não tem jeito, é assim.

O teatro da Sociedade Cultura Artística tem esses dois momentos: a reforma da década de 60 e agora. São momentos de reposicionamento. Gostaria que você falasse dessa evolução histórica e quais as mudanças agora.

Nada acontece à toa. Sou extremamente otimista. Aprendi isso com José Mindlin: sempre sorrir e olhar para frente. Quando o teatro foi reconstruído depois do tempo que ficou alugado para a TV Excelsior, acho que na década de 70, eu não estava, mas conheci todos que participaram daquilo. Sempre me contaram que a primeira ideia foi: “Vamos terminar com a sociedade e vender esse imóvel”. Na época, o presidente era o Mesquita, que não tinha muito interesse em cultura, em arte; não era bem o que ele mais gostava. Ele até aprendeu, pouco a pouco, a gostar, vi que ele foi desenvolvendo um gosto cada vez maior. A Esther Mesquita, que construiu o teatro, que foi diretora durante uns 30 anos, era tia dele; antes de ela morrer, ele tinha prometido cuidar do Cultura Artística. Depois que ele viu o abacaxi que pegou na mão, disse: “Vamos acabar com isso tudo”. Aí repensaram e disseram: “A gente realmente tem uma responsabilidade como cidadão perante a cidade, perante o estado de São Paulo, de tentar pelo menos ir para frente com isso”. E foram muito aos poucos; conseguiram um pouco de dinheiro do que sobrou da Excelsior, depois fizeram uns acordos com a secretaria estadual. Então, esse segundo momento também vejo assim. O incêndio, em certo sentido, acabou sendo muito salutar.

Por quê?

Porque te obriga a repensar uma série de coisas. Você tinha, bem ou mal, uma receita garantida por meio dos espetáculos que apresentava ou

do aluguel das salas. De repente, isso desaparece. Evidentemente, você tem que reduzir a estrutura. E tivemos que fazer isso com responsabilidade, porque também eram pessoas humildes: lanterninha, faxineiros. Foi preciso recolocar essas pessoas e não abandoná-las. A gente manteve o seguro saúde durante muito tempo, até todos estarem recolocados. Na época do incêndio, eram 50 pessoas. Ficaram 22.

A reforma vai dobrar o teatro de tamanho?

Sim. Por outro lado, em vez de duas salas, vamos ter uma só. Era um teatro que tinha uma série de defeitos e não havia espaço suficiente para os artistas no palco. Usávamos um terreno ao lado para montar uma estrutura provisória de bastidores. Era montado e desmontado todos os dias. Para o público também era muito desconfortável. A capacidade da sala não podia ser recebida nos saguões e não havia como aumentar. A partir do momento em que isso tudo desapareceu, chegamos à conclusão que era preciso corrigir os problemas que tínhamos. O teatro vai crescer muito em termos de espaço para o público. Só teremos uma sala, não mais duas. Vai melhorar muito em termos de camarins, de administração para os nossos funcionários e para a instituição em si.

Em termos de programação, haverá um reposicionamento também?

Sim, mas não tanto. Será mais em termos geográficos. Como a gente pegou a Sala São Luiz, a gente está aberto para outros espaços que podem surgir, em outros lugares da cidade – já nos ofereceram muitos. Há muitos teatros fechados, que não funcionam. O Tomie Ohtake tem um teatro maravilhoso, que nunca abriu, este é o xodó de um amigo meu que eu não vou usar. Mas existem muitos espaços disponíveis. Vamos pegar alguma coisa que realmente interesse e não pode ser abacaxi.

Em relação ao centro de São Paulo, vai ter alguma conversa com a questão da revitalização, agora que a região virou um pólo de teatro alternativo?

Desde o incêndio, os laços se estreitaram. Internamente discutíamos a questão: “Ficamos lá ou vamos para outro espaço?”. A gente viu que todas as pessoas interessadas em participar financeiramente na reconstrução do teatro nos sugeriam e até nos forçavam ir para outro lugar. Para a maior parte das pessoas, o centro é uma coisa velha, abandonada, triste, mal frequentada. Eu penso o contrário: todas as cidades que conheço no mundo passaram por

uma fase de deterioração do centro. Lembro de Paris com o Le Marais. Hoje em dia é o chique do chique, mas, quando o conheci, era um imenso pardieiro, um horror. É preciso dar tempo ao tempo e ter vontade política dos dirigentes para querer realmente reerguer o centro. Está sendo feito um trabalho interessante lá e o prefeito Gilberto Kassab foi um dos primeiros a manifestar solidariedade. Ele deixou claro que a revitalização do centro era um dos grandes objetivos da gestão dele. Não sei se vai conseguir, se está conseguindo, pouco importa, mas, da minha parte, sempre demonstrei que eu queria ficar lá. Tivemos que convencer os outros. Hoje é unanimidade. Começou também um trabalho de revitalização da Praça Roosevelt, mas tudo é lento quando se trata do setor público. A gente é mais rápido.

Fisicamente não aconteceu, mas você tem uma mudança ali de ocupação do espaço.

Sem dúvida. Isso também levou a gente a se aproximar das companhias que estão lá, como o Parlapatões. A gente até almoçou outro dia. Temos trabalhado juntos para ajeitar essa Praça Roosevelt. Eles sentem a nossa falta, porque dizem que a gente dá muita segurança a eles, por causa do movimento de pessoas que o teatro gerava.

Como você vê o Cine Belas Artes que, com a saída do patrocinador, o HSBC, está quase fechando as portas?

É uma coisa cultural, típica do Brasil. É preciso fazer tábula rasa para reconstruir em cima, fazer outra coisa. Há pouco xodó pela memória. E as paredes possuem história. Sempre falo que o Teatro Cultura Artística precisou queimar, porque era tão carregado de tantas emoções que se passaram lá dentro que uma hora acontece algo como um enfarto. O Flávio Império sempre dizia que todo teatro tem que queimar de vez em quando, porque não aguenta (*risos*).

Desde que se preserve o painel do Di Cavalcanti para o público.

É, exatamente. Não é simbólico de uma certa forma? Não é incrível que aquilo tenha ficado de pé? Mas voltando à sua pergunta do Belas Artes, eu acho muito triste. Acho muito ruim essa coisa de dar nomes corporativos a equipamentos culturais. Então, para o Cinema HSBC, é difícil encontrar um substituto. É a mesma coisa que o Carlton Dance Festival e várias manifestações importantes que aconteceram e desapareceram, porque a marca ficou muito forte. Aí não tem outro interessado, porque é difícil

sobrepôr. Parece que é preciso deixar um tempo para a coisa desaparecer. Mas é muito triste. Há muitas coisas assim em São Paulo. Onde era o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) devia ser um marco da cultura paulista. O que aconteceu lá dentro foi uma revolução na vida teatral. Ao mesmo tempo, há coisas que surgem. A Sala São Paulo, que não era nada e, de repente, virou um pólo fundamental da cidade. Mas poderia se manter o que existe também de lugares históricos da cultura.

E o investimento na questão da formação?

Sinto que o público quer saber mais, não quer ser apenas passivo, quer participar, entender os espetáculos. Então, comecei a bolar um projeto nesse sentido. Estou pensando em um projeto para tentar desmistificar a peça de teatro, porque o público não tem ideia de como aquilo surgiu. Queria montar uma peça que o público pudesse acompanhar todo o desenvolver da coisa – desde a escolha do texto até a produção do figurino. Acho que isso é “educativo” – entre aspas mesmo – no sentido de aproximar um pouco mais o público. Os jovens têm mais curiosidade hoje em dia do que antigamente, quando apenas se queria ver o produto acabado. Agora, eles querem saber mais do processo de desenvolvimento, de como se chega a esse produto.

Você é europeu e está há quase 40 anos no Brasil. Três décadas trabalhando com cultura. Como é ser um produtor cultural no Brasil?

Só fui produtor cultural aqui, então não posso fazer comparação. Me considero um felizardo, realmente faço o que jamais sonhei poder fazer na vida. A maior parte da vida a gente fica trabalhando, então se existe a possibilidade de trabalhar naquilo que mais gosta, não existe resultado melhor. Ter contato com os artistas e ajudar a organizar os espetáculos são as coisas que eu gosto. Participo de muitas escolhas de texto, discuto programa com músico. Quando eu era estudante na Europa, fundei um cineclube e mexi com outras áreas também. Depois da minha formação, cheguei no Brasil e fui trabalhar em uma empresa como executivo. Não é muito gratificante. Prefiro levantar às 4h para buscar um artista no aeroporto e ter justamente o prazer da convivência. Gosto desse relacionamento com pessoas que tenham algo a dar. Não são artistas à toa, não chegaram no patamar deles sem razão. São sempre encontros fascinantes.

Como estrangeiro, o que é cultura brasileira para você?

Tenho uma história muito engraçada. Estou no Brasil por causa do filme

Orfeu Negro [produção franco-italo-brasileira de 1959, dirigida por Marcel Camus]. Tinha uns 12 anos quando o assisti e fiquei absolutamente fascinado. Desde então, começou minha relação com o Brasil e com a cultura brasileira. E, é claro, acabei encontrando uma brasileira e vim para cá.

Uma manhã de carnaval e uma música especial.

Totalmente! Eu tinha cadernos que anotava foneticamente o que significava a música que eu ouvi daqui. Era o meu destino. Não sei, não sei explicar. Meus pais achavam tudo muito esquisito, mas enfim... deu nisso (*risos*).

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/gerald-perret/>