

Isaac Karabtchevsky

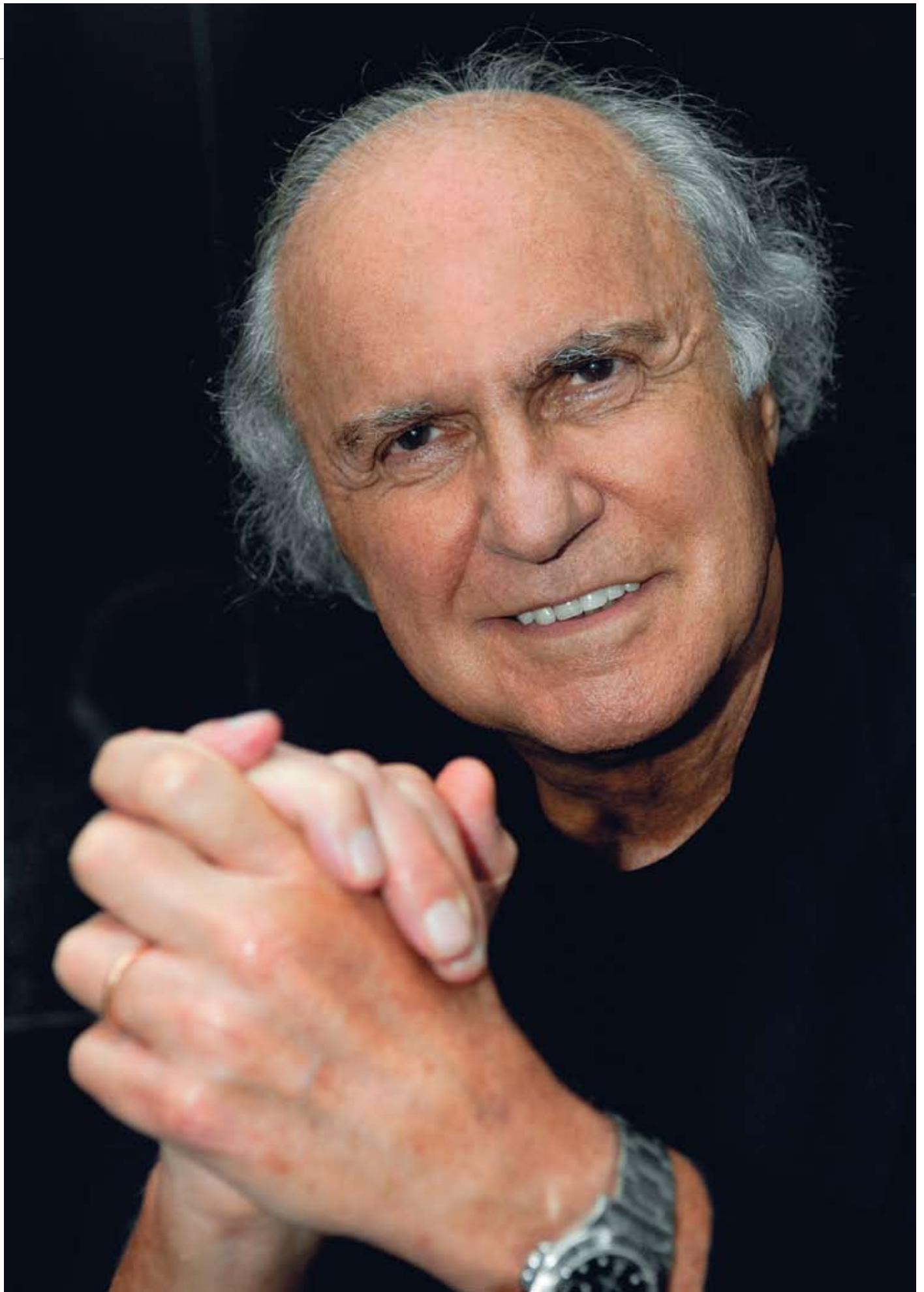
## O som do gesto

**F**oi um professor que mudou a sua vida. O maestro Isaac Karabtchevsky era então um jovem de 21 anos que estudava no Colégio Mackenzie. Em meio a uma aula de história, ele preferia viajar para outras dimensões com exercícios de contraponto. O professor percebeu, pôs a mão em seu ombro e disse: “Karabtchevsky, seu lugar não é aqui”. O aluno olhou, agradeceu e nunca mais voltou, passando a se dedicar ao estudo da música em tempo integral na Escola Livre de Música de Koelreutter. Hoje ele acaba de assumir, como diretor artístico do Instituto Baccarelli, um projeto acadêmico e social que oferece educação musical para 1,2 mil crianças carentes em 17 grupos corais e quatro orquestras, entre elas a Sinfônica de Heliópolis – a maior favela de São Paulo –, que acaba de retornar de uma turnê pela Europa, onde tocou Beethoven na cidade natal do compositor. Desde 2000, ele também é o professor de regência do Curso de Regência de Lago del Garda, onde dá aulas para alunos vindos de todas as partes do mundo para estudar com ele.

Após uma passagem pelo movimento sionista, ele, como diz, “em vez de um partido político acabei fundando, em 1955, um coro”, o Madrigal Renascentista, em Belo Horizonte, um dos conjuntos de canto coral mais celebrados que o país já teve. Apaixonado pela regência, ganhou uma bolsa do governo alemão para estudar em Freiburg. De volta ao país, em 1969 assumiu a direção da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), então em franca decadência pela falta crescente de público. “Havia, com a ditadura militar, um vazio do contato do jovem com a música e então nos ocorreu a ideia de fazer um movimento de cunho popular para recuperar o que havia sido marginalizado pelo regime: o acesso ao ensino humanístico.” Nasceram os Concertos para a Juventude, os Concertos Internacionais (na TV Globo) e o Projeto Aquarius, que reunia multidões para concertos abertos na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro. A OSB de Karabtchevsky teve a ousadia de juntar-se com Chico Buarque no palco do Municipal e foi um escândalo. Mais tarde, o regente insistiria na fórmula ao lado de nomes como Tom Jobim, Caetano Veloso, entre outros.

Maestro fala da ligação histórica da música popular com a erudita e conta que foi a voz que o ensinou a reger

CARLOS HAAG



FOTOS EDUARDO CESAR

Foram 26 anos à frente da OSB. “Os maestros mais puristas insistiam na coisa do cada macaco no seu galho, dizendo que os estilos deveriam ser totalmente separados.” O compositor Marlos Nobre chegou a criar uma paráfrase de uma música popular para agradecer o maestro: “Karabichê tá doente/ Tá com a cabeça quebrada/ Karabichê precisava/ É de uma boa lambada”. “Tudo o que eu fiz foi para salvar a OSB da derrocada financeira, mas muita gente não quis entender isso”, lembra.

Após duas temporadas como diretor artístico do Teatro Municipal de São Paulo, o regente, em 1988, passou a ser o maestro da Tonkünstler, de Viena, e, em 1994, assumiu a Orquestra do La Fenice, em Veneza, até que ocorreu o incêndio que devastou o teatro. Hoje Karabtchevsky divide seu tempo entre Heliópolis, Rio de Janeiro (onde é o titular da Orquestra Petrobras Sinfônica) e Nantes (diretor da Orchestre National des Pays de la Loire).

■ *Quando começou a sua música?*

— Acho que o fator decisivo foi ter crescido ouvindo minha mãe cantar. Ela era cantora de ópera. Então, ao ouvi-la cantar, direta e indiretamente entrei em contato com a respiração, com o pulsar e com esse amor à melodia, amor ao canto. Acho que foi a partir desse momento que comecei a vislumbrar a possibilidade de me dedicar à regência de coro. Aos 12 anos comecei a pensar em regência. Eu estudava em São Pau-

lo, no Liceu Pasteur, e o professor de música me fez reger o coro. Eu, sem saber absolutamente nada. Eu mexia as mãos e pensava que, com isso, surgiria automaticamente o som. Esse foi um momento decisivo.

■ *Como dividir a música com a política?*

— Quando entrei no movimento sionista, não entrei por nenhuma motivação política. Era um movimento social, eles se reuniam em minha casa e eu automaticamente participava das reuniões. Li os grandes socialistas, li Marx, Sartre e comecei a me inteirar do problema do sionismo e do problema judeu. Foi progressiva e lentamente que comecei a adquirir a consciência política mais ligada à própria formação de identidade do povo judaico espalhado pelo mundo do que propriamente uma aspiração política. O envolvimento político, ligado ao socialismo, viria mais tarde e a partir daí fiz um treinamento aqui em Jundiaí, São Paulo, onde morei numa comunidade agrícola durante um ano. Era um *kibutz*. Era uma prévia onde aprendíamos a trabalhar a terra, que não é bem uma característica do povo judeu, e a inverter os valores, a começar a adquirir consciência da necessidade de criar raízes na própria terra. Mas eu sabia que aquilo não ia dar certo. Nessa época já começava a estudar piano e já começava a ter aulas na Escola Livre de Música. O compromisso com a música foi de certa maneira uma ruptura com o movimento estudantil.

■ *E, em vez de política, o senhor criou um coral.*

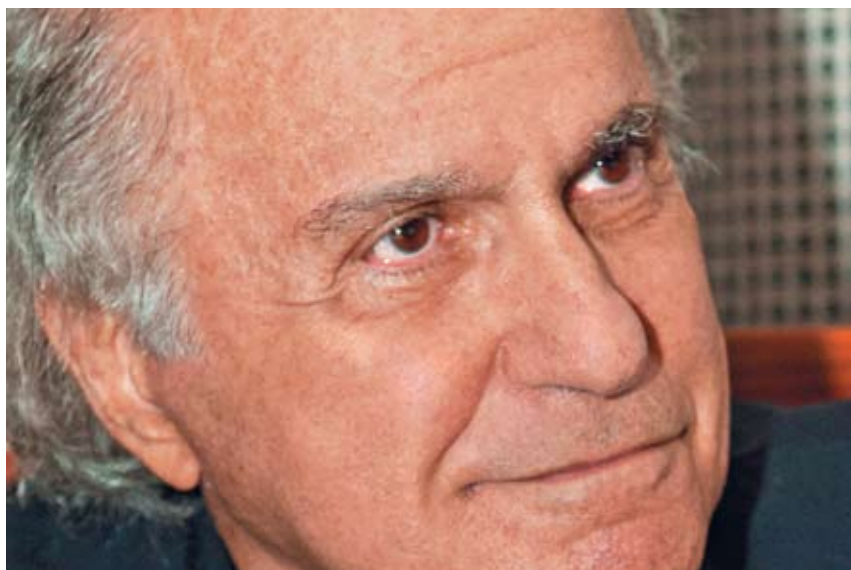
— Isso. A voz realmente é o instrumento mais perfeito, mais completo, e os instrumentos que usamos em orquestra nada mais fazem do que tentar reproduzir as nuances, os detalhes, as cores que a voz consegue, sem possibilidade de confronto, reproduzir. A voz é um instrumento absolutamente perfeito. Foi a voz que me ensinou música, a reger. Acho que um regente deve respirar com a orquestra, deve cantar. E a sua técnica, o seu gestual, deve transmitir, deve plasmar essa sonoridade que provém do canto.

■ *Como o regente cria a magia da música?*

— Ele não cria nada. Para mim, há duas referências psicológicas que me ajudaram a pensar o que é ser um maestro. Um é texto do Freud que evoca a figura do líder, do indivíduo perante a massa. Evidente que ele estava se referindo a um período conturbado da política da Europa, estava pensando na figura de ditadores que se mantêm no poder, o indivíduo perante a massa. Mas se você tirar o ditador e a conotação política e transformar o indivíduo em maestro e a massa em orquestra, são mais ou menos os mesmos problemas. O maestro se identifica com a figura do pai. E aí entre Lacan, que usou aquela famosa frase: “*Le problème c’est toujours le père*”. O regente pode também adquirir as feições do patrão, e aí existe essa relação patrão-empregado; ou ele pode ser simplesmente uma figura que faz parte da comunidade. Essa figura eu prefiro, que se afina com o todo e não cria hiatos e barreiras que levam inevitavelmente a uma ruptura. Foi a partir dessas leituras que decidi fazer análise. Porque a relação de maestro, enquanto indivíduo, figura humana, isolado, confrontado diariamente com mais de 100 músicos, leva inevitavelmente a um confronto, qualquer que seja. Se você não tiver instrumentos e mecanismos que possam dialogar, aferir exatamente quais são os pontos de tensão, isso pode levar a rupturas inevitáveis entre maestros e orquestras.

■ *Não é, como se diz, a “única ditadura que dá certo”?*

— Eu não usaria o termo ditadura numa relação humana em que o ele-



mento primordial é a música. A música não admite esse tipo de ditadura. Você dialoga, tenta obter uma concepção que seja mais ou menos unitária e seja compartilhada pela maioria da orquestra. Cada um tem sua cabeça, cada um pensa do seu jeito e o grande mistério – e aí respondo àquela pergunta inicial – é como você consegue persuadir, convencer a todos de que sua versão é compatível com aquilo que eles pensam. Nesse ponto é que surgem os grandes regentes e a magia que se cria é ser respeitado e admirado pelo todo. Cada maestro carrega uma aura. O importante é dividir isso com o grupo. Vou dar um exemplo. Quando fui regente em Viena convidei o primeiro clarinete da Filarmônica de Berlim para tocar e conversamos sobre como era a relação entre os músicos e o regente deles, Claudio Abbado. Ele me disse: “É muito complicada, porque estamos tentando convencê-lo de como nós tocamos Brahms”. Num grupo como aquele é possível falar com o Abbado ou com o Karajan sobre interpretação musical. Acho legítimo, desde que venha de um grupo com esses antecedentes gloriosos.

■ *É possível enganar o público com gestos vazios?*

— Se o público aceita, ótimo para ele. Há uma falsa ideia de que o gesto quanto mais bonito, melhor, e se funciona com o público serve para a orquestra, isso é uma mentira. Os gestos só são autênticos quando são impregnados de conteúdo musical. Aqueles que são feitos para a plateia não funcionam. A orquestra percebe e não se deixa enganar, sabe perfeitamente que há gestos dirigidos a eles e outros para o público. Por melhor e mais belo que seja o gesto do maestro, se isso não corresponde a uma verdade musical, a plateia se desinteressa. Pode até se entusiasmar pelo gestual em si, mas é uma relação completamente vazia, não conduz a nada se não há uma reciprocidade da orquestra. E quando a orquestra toca sem emoção, o público sente.

■ *Como funciona o gesto na regência?*

— É o ponto nevrálgico de nossa atividade: “Como estabelecer um gestual compatível com o conteúdo musical?”. Você, com o passar dos anos, cada vez

Foi a voz que me ensinou música, me ensinou a reger. Acho que um regente deve respirar com a orquestra, deve cantar

se interioriza mais. Cada ano que passa traz para mim uma redução da amplitude do gesto e uma concentração naquilo que é absolutamente fundamental. Acho que é esse o ideal que todos os regentes procuram. Porque à medida que você envelhece, esse problema se torna muito mais evidente. Até porque você não tem a força que tinha com 20 ou 25 anos, então você reduz o gesto à proporção justa, e a partir daí a música passa a ser fruto de um processo consciente, não demagógico. Se você vir antigos filmes com Karajan regendo perceberá como ele fica cada vez mais econômico e consegue expressar o máximo com o mínimo, com um olhar. Há também uma gravação do compositor Richard Strauss, pouco antes de morrer, regendo a sua ópera *O cavaleiro da rosa*. E era impressionante, quando você olhava a concentração dos músicos, a fascinação e a personalidade que o Strauss exercia sobre eles e a falta completa de gestos, havia praticamente uma imobilidade gestual. Strauss era uma coisa de arrepiar, emocionante, e ele conseguia induzir os músicos à coesão através dos mínimos gestos. Esse é um sonho dos bons maestros. Todo regente tem a sua lixeira, e é nela que joga os gestos que não usa mais. De vez em quando você recolhe dessa caixa alguns movimen-

tos que são efetivos num determinado momento. Usa e depois joga de volta à caixa de lixo.

■ *É possível reger uma obra por anos e ainda achar coisas novas para revelar sobre ela?*

— Ouça os vários ciclos das sinfonias de Beethoven com Karajan e verá como ele consegue criar dois mundos totalmente diferentes em cada fase da sua vida. Ou seja, não há regras que imponham um determinado critério de interpretação não passível de mudanças, às vezes até de profundas mudanças. O exemplo das sinfonias de Beethoven e Karajan é que, de acordo com as fases da vida do maestro, elas foram submetidas a várias visões, a várias formas de pensar, às vezes um pequeno detalhe que valoriza o todo. É a soma desses detalhes que faz com que a regência seja diferente numa determinada fase de outra, em que ele não tinha observado esses detalhes. No meu caso, eu sempre estudo. Mesmo as obras que já regi mil vezes não paro de estudar. E nas minhas partituras têm sempre uma marcação e anoto o ano em que ela foi formulada para que depois, numa reavaliação dessas partituras, eu possa confrontar, “há 15 anos eu pensava assim, hoje penso completamente diferente”. Porque acho que esse é o fascínio que uma partitura musical exerce sobre o intérprete. O intérprete está sujeito a um constante processo de renovação e ainda bem que é assim. A música é algo muito diferente da fala. Você pode dizer uma frase musical de mil formas diversas e o andamento que você dá a essa frase também pode ser diferenciado. Se você disser algo para alguém muito rápido, corre o risco de não ser entendido. Mas na música isso é possível. Você pode criar andamentos de acordo com a maneira que você sente a música, mesmo que não esteja seguindo as recomendações todas do compositor.

■ *Temos hoje grandes regentes, mas poucos grandes compositores. Vivemos numa era em que a reprodução supera a criação?*

— Sim, sem dúvida. Acho que realmente vivemos ondas: o mundo é assim, há épocas de maior calor, confusão com o tempo, não se entende mais

nada, muita neve na Europa, muito calor e inundações aqui na América Latina. Acho que o universo cultural é movido por essas forças invisíveis que ora fazem surgir de repente uma constelação de gênios, como aconteceu em Viena numa determinada época, em que conviviam praticamente em simultaneidade Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert e um pouco mais tarde Schumann, Brahms, depois Wagner. Mas, enfim, Viena foi, digamos, uma capital que podia ter o orgulho de concentrar a mais genial constelação de criadores de todos os tempos num determinado período. E nunca mais aconteceu isso. Por quê? Não se sabe. São aquelas famosas ondas. De repente produzem uma cadeia em série de grandes compositores. Nós hoje não chegamos mais ao mesmo nível que chegou Viena em princípios do século XIX.

■ *Há poucos casos de regentes que compõem. Como entender que alguém tão ligado ao fazer musical não seja capaz de criar?*

— A composição é um talento. É um talento irreprimível, esse que te leva a compor. Eu infelizmente não tenho esse talento, mas admiro aqueles que têm essa facilidade de exprimir. Mas acho que a composição é tão absorvente que eu não seria capaz de exercer as duas atividades concomitantemente. E admiro, por exemplo, um compositor como Mahler, que era basicamente regente e compunha à beira do lago nos meses de junho e julho, de lá daquela casinha, uma casinha simples, um casebre. Lá ele compunha suas obras-primas. Eu não entendo isso, são gênios. Eu não entendo os gênios.

■ *O senhor é fascinado por Mahler, um compositor que era obcecado pela morte.*

— Acho que sim. Ninguém escapa. Nenhum ser pensante e sensível escapa à confrontação com a finitude. É impossível, ao se colocar na posição de intérprete, que esses sentimentos de algum modo não transpareçam na sua forma de dizer as coisas. E tudo muda. Simplesmente muda. Aquela visão que você tinha antes se transforma com o fim do humano. Discuto com meu analista se é uma coisa sensata essa obsessão e ele responde de uma forma laciana: “Não, você vai à procura do invisível,



porque a morte é invisível. Vá, penetre nela, mergulhe na morte”. O que ele quer dizer? Mergulhe na morte, mergulhe na música.

■ *Um concerto é algo efêmero, que não se repete. Como é essa sensação?*

— Acho que vale aquele momento, sem nenhuma preocupação de transcendência. Valem aqueles minutos em que você consegue a sublimação. Eles se revigoram, se restauram, dão força para procurar outros momentos iguais. Quando é um grande concerto de plenitude, durante o concerto não sei o que acontece. Plenitude é quando faço um bom concerto. Há plenitude só quando você realiza o belo. Quando você tem a consciência de que não foi bom, sai derrotado.

■ *Em quais momentos é preciso respeitar o compositor e em quais é melhor trair o compositor?*

— É sempre bom respeitar o compositor. Mas, por exemplo, estou começando agora um ciclo de gravações com a Osesp das 11 sinfonias de Villa-Lobos. Estudei essas sinfonias, as estou regendo pela primeira vez e acho que, para uma orquestra brasileira, é a primeira vez que se enfrenta esse desafio de gravá-las. As partituras estão sendo submetidas pela Osesp a um trabalho de profunda análise e resgate. Elas foram reformuladas a partir dos manuscritos. Mas quando você pensa em sinfonia o que vem à mente de qualquer músico é a forma sonata com seus dois temas, pontes, tensão, exposição, coda etc., aqueles princípios que nasceram no século XVIII e se prolongam até hoje. Mas Villa-Lobos, por exemplo, não era um compositor muito atento à forma sonata. Ele era um compositor rapsódico. Isso, aliás, faz com que para nós, brasileiros, seja importante que uma orquestra brasileira faça esse registro. Afinal, nós temos a consciência da linguagem de Villa-Lobos. Ele era rapsódico e os elementos rapsódicos estão presentes sempre, ainda que seja no primeiro tema etc. Mas há que se improvisar, como se improvisa um chorinho, como se improvisa um prelúdio de guitarra. Há que se improvisar. E o grande desafio dessas sinfonias de Villa-Lobos é achar o momento em que você pode se conceder essa liberdade. Esse é um bom exemplo em que “trair” a escrita do compositor pode estar a serviço da melhor leitura do que ele desejava.

■ *Ainda há preconceito em unir erudito e popular?*

— Isso é uma discussão totalmente superada. Naquela época talvez estivesse lutando contra o preconceito, todo um elitismo, um falso elitismo, porque há elementos recíprocos entre a música popular e a música erudita e elas se completam. São vertentes de uma mesma fonte, a fonte universal que é a música, e as vertentes são a música erudita de um lado e a música popular de outro, música caipira de outro... Mas de certa maneira elas se integram. Acho que cada experiência, cada contato musical é válido, desde que ele conduza a uma curiosidade, uma inquietude. Quando estive com a OSB tomei como desafio suprir o vazio cultural com um

movimento que fosse ao encontro da necessidade do jovem de ter contato com a música. Sensibilidade é uma só. Se um jovem tem sensibilidade para a música popular, com certeza ele também vai ter para a música erudita, basta que haja divulgação e oportunidade para ele ser submetido a um confronto com essa música. A sensibilidade não pode ser ceifada, é um fenômeno global, unitário. Na época era um mistério porque se separavam as duas músicas, já que o brasileiro é altamente musical, sensível a qualquer tipo de música. Eu não vejo nenhuma barreira entre a boa música popular e a boa música erudita e sempre achei que existe um elo de comunicação entre as duas, uma vinculação profunda e até histórica, já que ambas se influenciaram mutuamente ao longo da história. Acho que cada experiência, cada contato musical é válido, desde que ele conduza a uma curiosidade, uma inquietude. Quando fui regente do La Fenice, de Veneza, durante os nove anos em que passei lá quis fazer uma *Aida*, de Verdi, mas aí o teatro pegou fogo. Exatamente em 1996, quando eu era titular. Pegou fogo e ficou praticamente destruído. Eu e minha mulher estávamos em Varsóvia, e vi tudo pela televisão. Mas como a atividade musical não para, quando chegamos a Veneza o prefeito da cidade tinha mandado construir um *tendone*, um grande circo, com ar condicionado, calefação, camarins, com telefone, com tudo. Você jurava que estava num teatro. Fizemos toda a temporada, inclusive todas as sinfonias de Mahler dentro desse *tendone*. E ainda assim foi um período fértil em que tinha ópera numa noite, concerto sinfônico na outra. Foi o período mais fértil da minha vida. Eu me lembro que estava regendo o *Rigoletto*, de Verdi, em que há uma cena famosa de tempestade e exatamente nesse momento caiu uma tempestade imensa naquela lona. O diretor falou para mim: “Foi a ópera mais realista que eu já vi até hoje”. A tempestade era virtual, era visível, complementava a cena, foi algo fantástico e mostrou o poder da música.

■ *A partir de experiências como essa, como o senhor vê a experiência de reger os jovens da favela de Heliópolis?*

— O que vi me deixou fascinado. Vo-

A música é tão forte que ela está condicionada a nossa pulsação, ela nasce com o bater do coração

cê não precisa prospectar talentos, eles estão ali na sua frente. Aqui, você não prospecta talentos como prospecta petróleo. Os verdadeiros talentos brasileiros estão nas superfícies, em lugares insuspeitados. É fascinante o que vi em Heliópolis, aqueles meninos ensaiando a segunda sinfonia de Mahler. Esses meninos que provêm de um universo totalmente descompassado com a elite brasileira. Como eles conseguem sentir essa música e lutar para criar com tanta qualidade? Onde você chega à conclusão de que a música é um fenômeno tão absorvente que ela invade o corpo humano desde a mais tenra idade. Ela nos invade, independentemente da condição, da classe social, se você tem intelecto ou não tem intelecto; ela invade, se propaga pelas nossas saídas nervosas e consegue estabelecer um princípio e interesse de comunicação da arte. Acho que é mais importante você começar com música do que começar com outra arte, que exige um preparo intelectual. A música é tão forte que ela está condicionada a nossa pulsação, ela nasce com o bater do coração, o pulsar do coração. E essa pulsação é permanente. Eles todos são provenientes de condições sociais totalmente precárias e é através da música que estão adquirindo a identidade, a consciência do eu. E a partir do momento que têm um violino na mão, sentam diante da estante de música e tocam, eles já têm nome e so-

brenome, ocupam uma posição social. É isso que está acontecendo aqui em Heliópolis. Sem a música, não sei o que eles seriam. Havia antes uma falsa visão de pessoas que não acreditam no ser humano. “Ah, pessoal do morro, vamos dar uma rabeça para eles, um pandeiro, porque pandeiro eles sabem tocar.” Dá um violino. E dá uma escola que tem professores da Osesp e do Teatro Municipal trabalhando com eles. Dá um oboé, uma flauta. Você vai chorar, não há outra reação possível a não ser chorar. As orquestras tradicionais de jovens, em geral, não emocionam. A própria postura, a própria relação delas com a cultura musical é uma relação de absoluta seriedade, nenhum sorriso no lábio. Orquestras como a de Heliópolis estabelecem outro tipo de comunicação, mais lúdica, com o público. Eu acho isso fantástico, um movimento de renovação, que provém, sem dúvida, da América Latina e fico muito orgulhoso que provenha da América Latina.

■ *O que o professor Karabtchevsky diz a seus alunos?*

— A primeira coisa que digo a eles é: “É difícil. A grande qualidade que um regente deve ter é persistência, perseverança e obstinação. A confiança no seu talento e procurar essa confrontação diária com uma orquestra”. Até porque dessa confrontação com uma orquestra é que você consegue plasmar uma sonoridade. Você pratica um determinado gesto e espera que desse gesto venha uma correspondência musical. Um jovem regente faz um gesto, não acontece nada.

■ *Como é ter a orquestra como seu instrumento?*

— É o poder do gesto. O gesto é um instrumento. Você pode fazer isso em relação ao piano também. Basta pressionar uma tecla que você consegue um som. Um som fixo. A orquestra é mais ou menos isso, você pressiona uma tecla. Mas não é isso o essencial.

■ *O que é o essencial?*

— O essencial é o que se esconde atrás do gesto. Como o essencial para qualquer músico e regente é o que se esconde atrás das notas musicais, aquilo que está escondido à espera de ser desvendado. ■