

## Documenta

---

A perspectiva do diretor musical  
durante a preparação de uma ópera  
contemporânea

*The conductor's perspective on  
preparing a contemporary opera*

Rafael de Abreu Ribeiro  
E-mail: [rafaelribeiro@ymail.com](mailto:rafaelribeiro@ymail.com)

## Resumo

Esse texto é um relato sobre minha participação na produção da ópera “Happy Hour”, de Marcus Mota. A fase de preparação e os ensaios contaram com a colaboração direta do próprio compositor, que também dirigiu cenicamente o espetáculo. Observa-se que a colaboração entre maestro e compositor é, geralmente, prolífica, trazendo ótimos resultados para o elenco e para a produção em si.

Palavras-chave: Regência, Direção, Ensaios, Ópera contemporânea.

## Abstract

*This paper is about my participation on the opera “Happy Hour”, by Marcus Mota. Both the preparation and rehearsals had the support of the composer himself, who also was stage director. It is worthy of note that the collaboration between maestro and composer usually is prolific, bringing great results for the performance.*

*Keywords: Conducting, Director, Rehearsals, Contemporary opera.*

## Introdução

Ao longo dos últimos quinze anos, tive a oportunidade de trabalhar com óperas em Brasília. Neste período, integrei todas as funções musicais possíveis: correpetidor nos ensaios, músico da orquestra, cantor no palco e maestro do espetáculo todo. Trabalhei em mais de trinta montagens de óperas e musicais, contemplando produções barrocas, clássicas, românticas, modernas e contemporâneas.

Muito se fala dos aspectos da performance, da realização sonora, mas pouco se fala de todo o processo criativo da interpretação, dos bastidores da direção e produção que levam àquele resultado sonoro. Chamo de “processo criativo” todas as atividades que levam à criação de uma interpretação musical. Apesar de haver instruções claras nas partituras, os músicos precisam decodificar e interpretar tais símbolos em sons, sempre havendo margem para concepções musicais diferentes.

Este é, portanto, o objetivo deste artigo: narrar minhas experiências como revisor, arranjador, correpetidor, diretor musical e maestro da ópera “Happy Hour”<sup>1</sup>, de Marcus Mota. Debruçarei sobre cada etapa do processo, descreven-

---

1 Relato do compositor e partitura original disponíveis na Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB, Vol. 17, Ano 6 – Musicografias, pp. 521-724. Agosto de 2021.

do as facilidades, dificuldades, as previsões que deram certo e aquelas que deram errado.

Pode parecer muito trabalho mas, no final das contas, são apenas etapas de um grande e complexo processo que todo músico enfrenta em maior ou menor grau.

## Convite

No início de 2023, a produtora e cantora Janette Dornellas convidou-me para ser o maestro da ópera “Happy Hour”, de Marcus Mota. A partir deste informal convite, parte de mim já se antecipava em saber as características musicais: Qual a formação orquestral? Qual a formação vocal? Quantos solistas? Teremos coro? Quanto tempo de música? Quando começam os ensaios? Já tem a grade? Como todas essas perguntas não podiam ser prontamente respondidas pela produtora, marcamos uma reunião entre os três diretores: Janette Dornellas (produção), Marcus Mota (direção cênica) e eu (direção musical). Nesta reunião, as perguntas musicais foram respondidas.

- a) A formação orquestral é camerística, contemplando um quarteto de cordas, uma flauta, um clarinete em Bb, um fagote, um piano e uma pessoa na percussão, somando nove pessoas ao todo.
- b) A formação vocal são três sopranos solistas, sem coro.
- c) A obra foi concebida para durar entre trinta e quarenta minutos.
- d) A grade estava pronta para estudar.

Pronto, perguntas respondidas, mas novos problemas foram levantados nesta reunião. O maior deles era este: os ensaios não poderiam ser agendados sem a perspectiva de uma partitura para piano solo. Ficou incumbida a mim tal tarefa: elaborar um arranjo da ópera toda para piano solo, a fim de ser usada durante os ensaios.

## Redução

A partitura para piano solo usada nos ensaios de ópera é popularmente conhecida como “redução orquestral”, ou apenas “redução”. Sua função é condensar a escrita orquestral, destinada a vários músicos, para a escrita pianística, destinada a apenas um músico. Isso barateia o custo final da produção (afinal, pagar um músico por ensaio é bem mais barato que pagar a orquestra inteira) e aumenta a produtividade dos ensaios, caso o pianista seja correpetidor profissional.

Não vou me estender sobre a função do pianista correpetidor – tópico que vem sendo extensamente discutido na literatura recente – mas devo esclarecer que o trabalho demandado de um pianista correpetidor extrapola as com-

petências de um pianista regular. Destaco aqui algumas habilidades necessárias ao pianista correpetidor: leitura à primeira vista de excelência, interpretação orquestral (imaginação e realização timbrística), domínio das técnicas e necessidades musicais do grupo que está sendo ensaiado (no caso em questão, apenas três sopranos em cena de ópera) e conhecimentos de diversos repertórios e estilos.

Como também trabalho nesta área, escrever a redução orquestral para um pianista correpetidor não seria tarefa difícil – e nem seria a primeira vez. Para esta atividade, delimitei os seguintes procedimentos:

- a) Análise profunda da grade completa. Uma vez com o material em mãos, segui uma cuidadosa rotina de análise musical, contemplando os sete elementos básicos sonoros (ritmo, notas [melodia], dinâmicas, articulações, timbres, projeção e característica interpretativa) e os elementos de forma (análise harmônica, análise estrutural). Este processo é ato contínuo ao longo de toda a realização musical.
- b) Revisão do compositor. Diversas dúvidas foram levantadas ao longo do processo de análise. O compositor Marcus Mota foi consultado e diligentemente respondeu a todas as questões. As principais dúvidas giravam em torno de alguns supostos erros de digitação, sendo que alguns eram, de fato, erros, mas outros, não. Outras dúvidas vinham em forma de sugestão devido à minha experiência como músico – tanto na orquestra quanto como maestro. Algumas sugestões foram acatadas e, em alguns casos, o próprio compositor deixou em aberto, alegando que seria melhor ouvirmos o resultado sonoro real antes de optarmos por consolidá-las na edição final.
- c) Escolha do material a ser tocado. Um único pianista pode reproduzir diversos sons ao piano, mas possui limitações técnicas. Por exemplo, é praticamente impossível tocar notas muito graves, médias e muito agudas simultaneamente. Por isso, o processo de análise é fundamental para fundamentar a escolha de quais linhas melódicas e harmônicas seriam transcritas para o piano em cada trecho. Essa é a etapa que consome mais tempo.
- d) Processo de edição. A edição final inclui capa, índice, as partituras e o libreto anexado para consulta rápida das cenas. Além disso, incluí as letras de ensaio para facilitar o ensaio com a orquestra.
- e) Processo de vinculação com a grade. As modificações autorizadas pelo compositor precisariam ser transcritas para a grade orquestral, e assim foi feito.

Todo esse processo se estendeu por algumas semanas. Uma vez finalizada a partitura da redução, enviei a todos os envolvidos para que estudassem suas respectivas partes. As partes orquestrais não foram enviadas propositadamente por dois motivos. O primeiro: a orquestra ainda seria arregimentada e, o segundo, provavelmente ainda alteraríamos coisas ao longo dos ensaios.

E falemos, pois, dos ensaios.

## Preparação de ensaios

Minha preparação começara meses antes de qualquer ensaio, sem nem ao menos ter a partitura comigo. Em qualquer produção onde atuo como diretor musical, primeiro trato de conhecer o texto da obra. A leitura do libreto é fundamental para perceber sutilezas e nuances entre o casamento do texto com a música. Junto ao libreto, aprofundo-me em pesquisas sobre o contexto do enredo: quando se passa, onde se passa, porque se passa e demais características psicológicas envolvendo personagens ou a trama.

Após esse processo de imersão no texto, faço uma imersão no compositor, tentando entender a origem, trajetória, repertório já composto, onde aquela obra se encaixa em sua vida, inspirações para a composição e diversos fatos histórico correlatos. Isso fornece pistas cruciais sobre elementos interpretativos e tradições históricas. Para a montagem do “Happy Hour”, o compositor gentilmente encaminhou seu artigo publicado nesta revista, em 2021 (já citado anteriormente), onde praticamente todas essas perguntas estão respondidas.

Por fim, é claro, realizo uma imersão na partitura musical, tentando entender melodias, harmonias, ritmos e demais elementos musicais, bem como a sua interação com elementos extramusicais (momentos específicos de cena, ‘piadas’ ou ‘referências’, onomatopeias ou outros dispositivos musicais). Nesta etapa, pude contar com todo o processo de confecção da redução para piano solo, tarefa que por si já demanda uma imersão na obra. Obviamente, tal processo é insuficiente, e uma imersão detalhada da parte orquestral sempre se faz necessária.

Após estas muitas semanas de preparo, pude preparar o planejamento de ensaios musicais com total segurança.

## Ensaio musicais

A programação geral de um espetáculo grande, como a ópera, depende de inúmeros fatores, tais como orçamento total, uso do espaço, dificuldade da peça e local de apresentação. Em Brasília, os grandes produtores de óperas usam um modelo que se adaptou bem, mas que não é tão adotado em outras localidades. Trata-se de uma produção condensada, com ensaios intensivos divididos em três grupos: ensaios musicais, ensaios de cena e ensaios com orquestra. Nesta seção, focarei nos ensaios musicais.

O objetivo dos ensaios musicais de uma ópera é preparar os cantores para seu papel. Em grandes montagens de grandes casas de óperas, os cantores já chegam com suas partes prontas e memorizadas (ou quase toda memorizada), bastando poucos ensaios musicais para que o diretor musical faça pequenos ajustes e certifique-se de que todos estão cantando corretamente. Em óperas, é necessário haver esse “diálogo” com os cantores, pois cada pessoa tem uma

origem, uma técnica, uma interpretação, uma visão da obra, uma dificuldade ou uma facilidade e, pois, sempre teremos interpretações diferentes. É fundamental que o diretor conheça seu elenco. Para esta montagem de “Happy Hour”, uma das minhas funções como diretor musical e correpetidor era organizar previamente os ensaios, planejar o rendimento em âmbito de curto e longo prazo, além de traçar estratégias de superação das dificuldades previstas.

Sempre digo que “todo ensaio tem um objetivo”. Meu planejamento de trabalho às vezes fica escrito num caderno e às vezes fica num mapa mental. Dentre os objetivos de curto prazo, saliento a compreensão de pequenos trechos musicais, correção de prosódia, ritmo, afinação e demais características musicais que podem ser resolvidas em até dois ensaios. Dentro do objetivo macro, incluo independência vocal, memorização, conexão entre cenas, interpretação e sincronização com outras vozes, objetivos que exigem mais tempo de ensaio. Existem diversas técnicas para alcançar cada um desses objetivos, sendo que a escolha da técnica está a critério do repertório, dos ânimos do elenco, do andamento geral da produção (se ainda no começo ou no final) e da resposta prévia às diferentes estratégias de organização de ensaio ao longo da produção.

Estavam programados dois ensaios musicais para esta produção, totalizando cinco horas. Como a ópera dura trinta minutos, achei que teríamos tempo suficiente para trabalhar diversos trechos em cada ensaio, provavelmente fazendo uma leitura corrida no primeiro, parando para trabalhar pequenas seções, e fazer um trabalho mais detalhado no segundo ensaio. Contudo, essa programação foi insuficiente: das três cantoras, apenas uma chegou ao primeiro ensaio com as partes bem aprendidas. Acabamos usando o tempo de ensaio para “aprendizado” pessoal, fato que culminou na demanda de tempo dos ensaios de cena para resolver questões musicais. Falaremos dos ensaios de cena adiante.

Não bastante, vários empecilhos prejudicaram o andamento dos ensaios musicais e de cena: uma das cantoras ficou doente, outra viajou durante a produção e uma série de pequenos problemas (como atrasos por engarrafamento) afetaram o rendimento. Concomitantemente, houve uma enxurrada de críticas à composição musical, como se a obra fosse culpada pela baixa produtividade. Em certos trechos, é fato, a escrita musical dificultava o aprendizado, mas isso por si não deveria justificar o atraso em relação ao cronograma. Faço questão de registrar que o próprio compositor resolveu alterar algumas passagens para melhor conforto das solistas e que, em alguns pontos, as três partes (cantores, compositor e diretor musical) entraram em acordo numa espécie de meio-termo que agradasse a todos.

De todas as reclamações, uma competia diretamente a mim: a falta de clareza do som do piano, que confundia bastante as cantoras durante os ensaios. Isso é verdade: a obra original tem uma concepção camerística, densa, explorando bastante timbres, texturas, harmonias expandidas, contrapontos e células rítmicas intrincadas que são mais bem percebidas na orquestra. Na redução para piano solo, esses elementos mesclam-se, e o resultado soa, em certos

trechos, quase como clusters, difíceis de serem separados e dificultando a percepção das cantoras. Assim, entre um ensaio e outro, avaliei que, ao tocar piano, seria melhor enfatizar certas linhas melódicas, “limpar” certas harmonias (removendo as extensões, por exemplo), diminuir a incidência de contrapontos e vários outros ajustes à correpetição. O objetivo era deixar mais claro possível a fim de que as cantoras estabelecessem bem as linhas melódicas e rítmicas de suas partes. À medida que iam progredindo, fui acrescentando novamente as características musicais que retirara.

Esse é um dos exemplos de estratégias de ensaio, combinando características de curto prazo e de longo prazo. Infelizmente, mesmo usando um arsenal de técnicas, diversos trechos ainda apresentavam resultado insatisfatório, e muitas cenas não estavam decoradas quando o prazo se esgotou.

## Ensaaios de cena

Já disse, e vou repetir: “cada ensaio tem um objetivo”. Os objetivos musicais dos ensaios musicais são claramente definidos por mim, nos meus planejamentos pessoais. Os objetivos dos ensaios de cena são de responsabilidade do... diretor de cena!

Faço questão de frisar o parágrafo anterior porque muitos cantores, em diversas óperas, pedem (ou exigem!) que eu trabalhe certos trechos durante os ensaios de cena. Contudo, não posso alterar a programação de outro diretor e tampouco posso interromper seu trabalho, assim como os diretores de cena não interrompem o meu trabalho musical. Reservo-me ao direito de fazer pequenas observações quando os erros são gritantes ou perseverantes, para que não persistam ou fixem na performance, mas sempre com a devida autorização. E saliente: já que as partes musicais não estavam seguras, a quantidade de erros musicais era notória! Por isso, em certas ocasiões, foi necessário pedir ao diretor por um tempo de ensaio maior para trabalhar apenas as questões musicais.

Em relação ao resultado prático do trabalho de cena, prefiro não emitir opiniões ou pareceres por não ser de minha competência e expertise, mas reservo-me ao direito de dizer que, quando finalmente estávamos a poucos dias da estreia, percebi que o elenco havia chegado ao nível que eu julgo ser o ideal para começarmos os ensaios! Foi naquele momento – a poucos dias da estreia – que percebi o texto e música decorados, a segurança da concepção musical e cênica e a disposição para ensaiar as características interpretativas que deveriam ser o objetivo.

## Ensaaios com orquestra

Mais uma vez, “todo ensaio tem um objetivo”. Com a orquestra, essa máxima se aplica veementemente. Diferente dos cantores, que podem se desdobrar em

ensaios extras com mais facilidade, a orquestra se junta apenas nas datas e horários programados. Dificilmente consegue-se ensaios extras, levando em consideração a minha experiência nas produções em que trabalhei. O ideal é sempre trabalhar dentro do programado, uma vez que os músicos também possuem agenda cheia e dificilmente estão comprometidos com apenas uma produção por vez. Portanto, todos os mínimos detalhes de preparação contam para o melhor rendimento possível da orquestra. Como exemplo, citarei dois casos.

Para esta produção, o compositor enviara-me apenas a grade orquestral em arquivo digital (tanto .PDF quanto .MUSX, arquivo específico do *software* de edição Finale). Contudo, as partes cavadas de cada instrumento necessitavam de trabalho extra. Comecei demarcando as “letras de ensaio”, que facilitam a retomada dos ensaios após instruções do maestro. Em seguida, elaborei uma editoração individual, buscando deixar a partitura bem legível, sem súbitas viradas de páginas, demarcando claramente indicações de dinâmica após longas pausas e, por fim, deixei o espaço das cenas faladas nas partituras musicais, para que os músicos soubessem que ali poderiam descansar brevemente. Quanto mais claras forem as indicações textuais na partitura, melhor será o resultado da leitura da orquestra.

O segundo caso de preparação refere-se ao posicionamento da orquestra durante os ensaios. Por ser uma formação camerística, com muitas partes intrincadas, o ideal é que todos os músicos consigam se ouvir claramente e, para isso, o posicionamento é essencial. Desde o começo, planejei que a orquestra tocaria sempre em sua posição “final”, ou seja, a posição a ser adotada no teatro, posição esta que depende de cada espaço físico. No teatro em que apresentaríamos, o espaço era limitadíssimo, cabendo de duas a três pessoas em fila, na frente do palco. O maestro ficaria na lateral esquerda, e os músicos tocariam perpendicular ao palco! A partir dessa concepção, organizei a orquestra deixando cordas na minha frente (dois violinos na frente, viola e violoncelo logo atrás) e uma fila única das madeiras. No último local ficaria o piano. A escolha desta posição para o piano se deve ao fato de que nesta formação, neste caso em específico, o piano ficaria praticamente centralizado com o palco, ajudando bastante as cantoras. Digo ajudando porque segundo a composição original, o piano apresenta muitas células rítmicas e toca bastante trechos solos. Logo, é natural que os cantores tenham acesso auditivo ao que mais for lhes ajudar. A percussão ficaria à minha esquerda, dentro de um “aquário”. É comum fazermos ensaios em posições confortáveis e depois migrarmos para posições complexas demandadas pelo espaço físico, mas adianto que o fato de já termos ensaiado na posição final ajudou muito a percepção dos músicos sobre o que é fácil ou difícil de ouvir, fazendo-os criar mecanismos próprios de atenção para resolverem seus próprios problemas de afinação e sincronia.

Voltemos um pouco. Após essa etapa de elaboração das partes e concepção do espaço, comecei o planejamento dos ensaios orquestrais dividindo-os em três grandes objetivos:

a) Leitura e trabalho da primeira metade da ópera.

- b) Leitura e trabalho da segunda metade da ópera.
- c) Fixação da ópera toda (espetáculo corrido).

Cada etapa possui suas próprias dificuldades, sendo fundamental que o maestro as preveja. Por exemplo, durante a fase de leitura, certas células rítmicas podem parecer ininteligíveis ou muito difíceis, sendo que o maestro tem a obrigação de conhecer o trecho para explicar exatamente como deve ser feito. Às vezes é necessário diminuir os andamentos para melhor compreensão individual, executar passagens em duos ou trios para trabalhar elementos musicais específicos ou até mesmo pedir para alguém não tocar para evidenciar a falta que aquela passagem faz para o contexto todo. Acrescento que a concepção do gestual deve ser flexível, uma vez que os músicos podem ter dificuldades devido à posição inusitada ou à complexidade da peça.

Tudo isso foi cumprido à risca mas, infelizmente, nem os ensaios orquestrais saíram ilesos: alguns músicos precisaram sair mais cedo em certas datas e tivemos que alterar o local de um dos ensaios, indo para outro ambiente menos preparado e não tão bom acusticamente. Apesar destes problemas, o resultado dos ensaios orquestrais foi positivo.

## Conclusão

Listei, ao longo do artigo, inúmeras dificuldades percebidas ao longo da produção, mas faço agora um destaque positivo à fundamental comunicação com o compositor. A franca comunicação e o “canal aberto” desde o começo do processo todo facilitou a tomada de decisões técnicas e musicais. A firmeza e a flexibilidade andaram de mãos dadas nestes meses todos, fato que foi muito frutífero para o resultado da performance.

Os cantores, os instrumentistas, o maestro, o figurinista, o diretor de cena e diversos outros trabalhadores desempenharam uma enorme quantidade de atividades, ao longo de meses, para que tudo saísse perfeito durante a performance. É óbvio que este artigo não faz jus ao preparo de todos esses (e muitos outros) profissionais que trabalharam nesta produção, inclusive até mesmo durante as récitas públicas.

A apresentação final contou com duas récitas, sendo que apenas uma delas está disponível online, na plataforma *YouTube*. Apesar de não considerar uma performance perfeita, valido-a como positiva. Foram inúmeras dificuldades enfrentadas ao longo do processo todo, e essa performance sintetiza uma notória evolução. Para mim, a maior evolução foi ouvir as notas da partitura se transformarem na estreia de uma ópera brasileira. Foram meses de preparo e semanas de ensaios para marcarmos trinta minutos na história da ópera brasiliense. É uma satisfação indescritível ouvir a música da cabeça soando na sala de concertos.

Vale cada segundo investido em preparação.