

## **Fases composicionais na obra musical brasileira de Maria Helena Rosas Fernandes**

**Juliana Abra<sup>1</sup>**

UNICAMP/PPG - MESTRADO EM MÚSICA

SIMPOM: *Musicologia*

julianaabra@hotmail.com

**Resumo:** Este artigo se propõe a discutir as fases composicionais na trajetória musical de Maria Helena Rosas Fernandes (1933). Compositora, pianista, professora e regente brasileira, é detentora de uma obra musical para diversas formações, somando setenta e quatro peças para instrumento solo, vozes, música de câmara, orquestra, óperas, entre outras, sendo que as principais composições estão dentro da música de câmara. Partindo de uma metodologia que se apoia sobre dois objetos de pesquisa, as partituras como fontes primárias e o objeto como fenômeno real - que seria o material proveniente das entrevistas realizadas com a compositora, o artigo busca definir as fases e características que Maria Helena desenvolveu ao longo de sua trajetória. A partir das análises das peças e do conteúdo das entrevistas, somados à bibliografia disponível foi possível detectar três períodos distintos entre si, sendo que esta divisão foi um auxílio importante para a compreensão dos processos composicionais e das peculiaridades de cada peça, possibilitando um caminho para estudos mais aprofundados do conjunto da obra de Fernandes.

**Palavras-chave:** Maria Helena Rosas Fernandes; Fases Composicionais; Música Brasileira.

### **Compositional Phases in the Brazilian Musical Work of Maria Helena Rosas Fernandes**

**Abstract:** This article aims to discuss the compositional phases in the musical career of Maria Helena Rosas Fernandes (1933). Composer, pianist, teacher and Brazilian conductor, she holds a piece of music for various formations, totaling seventy-four pieces for solo instruments, voices, chamber music, orchestra, operas, among others, and the main compositions are within the music of chamber. From a methodology which is based on two research subjects, the scores as primary sources and the object as real phenomenon - which would be the material from the interviews with the composer, the article seeks to define the phases and characteristics that Maria Helena has developed throughout its history. From the analysis of the parts and the content of the interviews, added to the available literature was possible to detect three distinct periods each other, and this division was an important aid to the understanding of compositional processes and peculiarities of each piece, allowing a path for further study of the whole of Fernandes's work.

**Keywords:** Maria Helena Rosas Fernandes; Compositional Phases; Brazilian Music.

---

<sup>1</sup> Orientadora: Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira (UNICAMP). Aluna com Bolsa CAPES.

## Introdução

Mineira, nascida em 1933, Maria Helena Rosas Fernandes teve uma educação formal em música que se estendeu por longos anos em Conservatórios, Instituições e com professores particulares, estudando com grandes nomes da cena musical brasileira. Iniciou sua carreira de compositora em 1970 e continua ativa até os dias de hoje, com intensa produção, sendo detentora de uma obra musical composta por setenta e quatro peças, incluindo composições para instrumento solo, coro *a capella*, duos, trios, quartetos, quintetos, conjuntos de câmara, peças para voz e instrumentos, obras orquestrais e óperas.

É citada pela Enciclopédia da Música Brasileira<sup>2</sup> e pelo Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira<sup>3</sup> como compositora, pianista, regente e professora brasileira. Sobre Maria Helena, Cacciatore (2005) cita que: “Como compositora, suas obras tem participado de inúmeros eventos, tanto no Brasil como no exterior (...)” Está ainda entre as quinze compositoras brasileiras citadas pelo *The New Grove Dictionary of Women Composers*<sup>4</sup>.

Recebeu diversos prêmios, entre eles, o Prêmio de Composição *Nancy Van de Vate* (2006) na Áustria, com a Ópera *Marília de Dirceu* (1994), o 1º Prêmio do *III Concurso Latino-Americano de Composição de Montevideo*, Uruguai, em 1988 pela peça *Nakutnak* para quinteto de sopros (1987) e o 2º Prêmio do *I Concurso Nacional de Composição de Música Erudita do Rio de Janeiro* em 1978, com a peça *Ciclo* para piano (1977) e recentemente foi premiada pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) pelo Conjunto da Obra (2013). É também idealizadora e organizadora do Encontro Internacional de Mulheres Compositoras, que já contou com três edições: no Rio de Janeiro (1993), em São Paulo (1995) e em Poços de Caldas (2004), onde reside atualmente.

Há peças da compositora publicadas pela Editora Vitale (como *Ciclo* de 1977 e *Ciclo n°2* de 1983, ambas para piano solo) e pela FUNARTE (como *Dapraba* para coro infantil de 1979), além de gravações da sua obra. A exemplo, a pianista brasileira Luciana Soares gravou *Prelúdio* (1973) e *Valsa* (1975)<sup>5</sup> e o selo Rio Arte Digital gravou *Nakutnak* (1988) numa coletânea juntamente com outros compositores brasileiros<sup>6</sup>. Maria Helena

<sup>2</sup> MARCONDES, 2000, p. 282.

<sup>3</sup> CACCIATORE, 2005, p. 137.

<sup>4</sup> SADIE, 1994.

<sup>5</sup> As peças Prelúdio e Valsa estão no CD *Brasileira: Piano Music by Brazilian Women*, gravado pela *Centaur Records* em 2004. Pianista: Luciana Soares.

<sup>6</sup> Em 1996, o Grupo *Ensemble Rio* gravou a obra *Nakutnak* (1988) no CD “Música brasileira para sopros e piano”, pelo selo Rio Arte Digital.

participou de *Bienais de Música Contemporânea Brasileira*<sup>7</sup>, *Festivais Música Nova*<sup>8</sup> e diversos concursos.

Apesar de todo reconhecimento por meio das premiações recebidas e participações em importantes eventos musicais, a obra de Maria Helena ainda não havia sido estudada com profundidade e rigor científico. Partindo de uma metodologia que se desenvolve sobre dois objetos de pesquisa - as partituras como fontes primárias e o objeto como fenômeno real (ECO, 2010), que seria o material proveniente das entrevistas realizadas com a compositora, o artigo busca definir as fases e características na trajetória de Maria Helena.

Previamente, as partituras e gravações disponíveis foram buscadas na Coordenação de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas (CDMC) e também no acervo pessoal de Maria Helena, e foram organizadas a partir das informações de um catálogo elaborado pela própria compositora. As peças foram analisadas observando-se os seguintes aspectos: data de composição, formação instrumental, duração da peça, temática extramusical utilizada na composição e características musicais em si (processo composicional, material musical, gênero, forma, rítmica, instrumentação).

Também foram realizadas entrevistas com Maria Helena para auxiliar no entendimento das obras, especialmente ao que tange dados biográficos de sua formação musical e seu processo composicional. Estas informações foram organizadas cronologicamente, juntamente com as datas das peças, de forma que se obteve uma linha do tempo complexa, com grande quantidade de dados inseridos. Este material foi somado à bibliografia disponível que serviu de embasamento também para análise das peças, resultando na observação de características marcantes, como exemplo, o momento em que ela começa a se utilizar de temas indígenas como elemento de inspiração ou mesmo de citação<sup>9</sup> em suas composições.

Percebemos então que as características musicais das peças mudavam ao longo dos anos, que ficavam mais longas, com mais divisão interna de partes, instrumentação maior e também adquiriam caráter mais complexo quanto à textura<sup>10</sup>, rítmica e material musical utilizado. Com estes dados e análises em mãos foi possível definir fases composicionais na trajetória da compositora, o que foi fundamental para o entendimento dos processos

---

<sup>7</sup> A exemplo, em 2001 participou com a peça *Dualismo* para dois pianos (2000).

<sup>8</sup> A exemplo, em 1990 participou com a peça *Palácio dos Guarantãs* para trio de cordas (1989).

<sup>9</sup> O termo “citação” aqui tem um sentido de colagem por não alterar significativamente o texto musical que está sendo utilizado (apud SILVEIRA, 2012). Isto não ocorre sempre nas peças de Maria Helena, porém, às vezes ela se utiliza de trechos de cantos indígenas como na gravação original colhida por antropólogos.

<sup>10</sup> O conceito de textura aqui mencionado está baseado na definição de Wallace Berry como “aquele elemento da estrutura musical delineado pela voz ou número de vozes e outros componentes projetando os materiais musicais no meio sonoro, e pelas inter-relações e interações entre eles”. (BERRY, 1987:191, tradução livre)

composicionais e características particulares de cada uma delas, possibilitando, então, um caminho para estudos mais aprofundados da obra. A princípio foram pré-definidos dois e posteriormente três períodos distintos entre si e intimamente ligados à sua formação musical, que seguem abaixo, demonstrando a relação estabelecida entre dados biográficos, características das peças e exemplos de produções para responder aos questionamentos deste artigo sobre quantas são e quais as características de cada fase composicional de Maria Helena Rosas Fernandes.

### A Primeira Fase (1970-1977): Iniciação

Maria Helena iniciou seus estudos musicais com a mãe, ao piano. Depois teve uma longa formação que se deu sempre em Conservatórios de Música em Minas Gerais e depois no Rio de Janeiro, onde, além de estudar piano com Elzira Amábile e João de Souza Lima, estudou também Iniciação musical com Liddy Mignone. Graduiu-se no Conservatório Brasileiro de Música do Estado da Guanabara em 1964 e começou a atuar profissionalmente com música, principalmente com educação musical e regência de coros infantis. Fez ainda cursos de extensão na UNICAMP em 1971 com Hans-Joachim Koellreutter.

Esta primeira fase em sua formação resultará numa primeira fase composicional que se inicia em 1970 e vai até 1977, período em que ela compõe em quantidade, chegando ao seu máximo de oito peças em 1974. As características mais acentuadas nesta fase são peças de curta duração, de linguagem mais tradicional e simples,<sup>11</sup> em geral modais, como é o caso da peça *Modinha* para piano de 1975 (figura 1). Outra característica é a formação, em geral para instrumento solo e coro a *capella*, porém, também encontramos duos e duas peças de maior duração escritas para coro e instrumentos que apresentam várias partes e uma instrumentação maior: *Apocalipse* (1976) e *Imagens* (1977).

## Modinha

Maria Helena Rosas Fernandes



Fig. 1: Trecho de *Modinha* (1975) para piano (comp. 1-8). Editora Vitale (edição do trecho feito pela autora do trabalho).

<sup>11</sup> Os termos “tradicional” e “simples” são colocados no texto no sentido de utilização de uma linguagem musical e formas sem novidades para a época, e menos complexas quando comparadas às peças das fases posteriores.

## A Segunda Fase (1977-1982): Experimentação

Maria Helena frequentou por onze anos o Curso Livre de Composição ministrado por Osvaldo Lacerda, até 1977,<sup>12</sup> data em que também concluiu o Bacharelado em Composição e Regência pela Escola Superior de Música Santa Marcelina, em São Paulo. Frequentou ainda cursos de extensão em música na UNICAMP, de 1976 a 1982 com José Antônio de Almeida Prado.

O início desta fase é marcado por um fato importante na vida composicional de Maria Helena, que, a pedido de Lacerda, para um trabalho do curso, compôs um Quarteto instrumental com tema de música brasileira. De posse do acervo de pesquisa com inúmeros temas musicais indígenas, cedido a ela pelo antropólogo (que também se tornaria seu grande amigo) Desidério Aytai, compôs sua primeira obra com influência da música indígena. É a peça *Territórios e Ocas* (1977), para Quarteto de Cordas e Percussão, que obteve o 2º lugar do *Prêmio Esso de Música Erudita do Rio de Janeiro*. Após essa, escreveu muitas outras composições nesta mesma linha, diversas também premiadas. Assim a compositora, que ficou conhecida pela utilização de citações<sup>13</sup> e/ou elementos característicos da música indígena em sua obra tornou-se também uma estudiosa do assunto, participando de eventos na área de antropologia sobre a música indígena, palestrando sobre o tema no Brasil, Estados Unidos, Itália, Argentina e Alemanha e publicando pesquisas na área.

Abaixo, na figura 2, um exemplo de composição com inspiração indígena, a peça *Wamarĩ*, de 1982, cantada em dialeto indígena, escrita para barítono e piano.

**Canto de Caça**

Maria Rosas Fernandes

(! = 132)

Baritone

Wa-ma-ri re wa ma ri re wa ma ri wa ma ri

*pp*

Fig. 2: Trecho de *Wamarĩ* (parte 3: *Canto de Caça*, comp. 1-4) para barítono e piano (1982), manuscrita (edição do trecho feito pela autora do trabalho).

<sup>12</sup> O ano de 1977 divide-se entre a primeira e a segunda fase, pois são produzidas peças com características de ambas neste período.

<sup>13</sup> Silveira, op. cit., 2012.

Nesta fase temos obras muito mais longas e complexas (quando comparadas à primeira) com diversas partes ou movimentos internos e formas sempre bem definidas. Em geral, ela divide a obra em partes e nomeia cada uma delas, como exemplo, *Ciclo* para piano de 1977 com cinco partes (Do Sol; Dos Pássaros; Da Chuva; Da Lua e Das Estrelas) ou ainda *Dapraba* (1979) para coro a *capella* (Canto do Mutum; Imitação de Animais; Canção de Ninar; 1º Canto de Meninas; 2º Canto de Meninas).

Suas composições deste período começam a apresentar temas extramusicais, elementos que não só inspiraram, mas que norteiam e conduzem todo o processo composicional, que se dá, não em torno de uma ideia musical, mas sim a partir de uma ideia extramusical. Estes temas estão sempre relacionados ao Brasil (principalmente ao Estado de Minas Gerais, sua terra de origem), bem como elementos da natureza (paisagens naturais, sons de animais transcritos) e o elemento indígena, com presença marcante em sua obra. Esta fase ainda é marcada por uma atualização, uma universalização da linguagem musical utilizada nas peças, muito mais moderna e alinhada com a música contemporânea da época<sup>14</sup>. Isso se percebe na utilização intensa de temas indígenas para suas composições aliados ao uso excessivo de dissonâncias e rítmica complexa, escrita polifônica com vozes que trabalham com polirritmias e transcrições de cantos de pássaros, como fazia Olivier Messiaen (1908-92), este compositor francês que também era ornitólogo e transcrevia sons de pássaros para utilizar em suas composições. Segundo a compositora, seu trabalho com os cantos dos pássaros foi igual ao de Messiaen, “(...) só que ele fazia com os pássaros da Europa, e eu fiz com os pássaros daqui (Brasil)”. (informação verbal)<sup>15</sup>

Esta fase conta com peças para coro a *capella*, piano solo, duo, quarteto de cordas, coro e instrumentos (com narrador), cordas e percussão, sopros e percussão, e orquestra. Desde então Maria Helena começou a fazer versão de suas próprias composições para outras formações. Exemplo disso é a peça *Dawawa Tsawidi*, originalmente escrita para sopros e percussão em 1979 com versão para coro a *capella* (do mesmo ano). Outra novidade é a participação de um narrador em *Maráwawa* (1978). Este repertório foi estreado em *Festivais*

---

14 A morte de Villa-Lobos abriu caminhos para a “eclosão de movimentos de renovação, que recolocassem a criação musical brasileira nos caminhos da música experimental e fizessem aparecer figuras que “mostrassem a viabilidade de novas soluções composicionais que fossem, ao mesmo tempo, expressões artísticas autenticamente nacionais e se inscrevessem nas linhas de pesquisa técnica e estética da música contemporânea universal.” (NEVES, 2008, p. 226.) É então que o trabalho de Koellreutter começa a frutificar na década de 1950 por meio de seus discípulos e companheiros, cujas ideias dão origem a uma nova visão do ato composicional, que perde a função estrita de refletir uma cultura determinada e se volta para a expressão universalizada dessa cultura em evolução.

<sup>15</sup> FERNANDES, Maria Helena Rosas. Entrevista III [jan. 2015]. Entrevistadora: Juliana Abra. Poços de Caldas, 2015. 1 arquivo mp3 (43 min.).

*Música Nova e Bienais de Música Brasileira Contemporânea*<sup>16</sup>, bem como premiado em Concursos de Composição no Brasil e no exterior, comprovando que suas composições estavam atualizadas com o que de mais novo havia no cenário musical da época<sup>17</sup>.

### A Terceira Fase (de 1983 até os dias atuais): Libertação

Neste período Maria Helena estudou com Robert Pratt, Júlio Medaglia e Jorge Kaczas (até 1987) e, após um longo período de formação musical, que durou quase cinquenta anos, encerrou seus estudos formais e só então se sentiu, em suas próprias palavras, “(...) livre para compor o que eu quiser”.<sup>18</sup> (informação verbal)

Esta liberdade de composição se revela nesta terceira fase de sua obra, na qual todas as características apresentadas na segunda fase se aprofundam. Como algumas das características mais marcantes neste momento temos o aumento da duração das peças, da instrumentação, e composições para formações maiores. Assim como a duração, a complexidade das peças também aumenta e o uso constante de dissonâncias, polirritmias, mudanças de compasso, de andamento, bem como a exploração dos recursos próprios de cada instrumento são vistos frequentemente. A utilização de conteúdo extramusical como elemento motivador em torno do qual a composição se desenvolve é expandida, sendo reconhecida em todas as novas composições da época, e ocorrendo ainda a mistura destes temas. Exemplo disso é o *Ciclo n° 3* para piano solo (1984) que é fruto da mistura de temática indígena com elementos da natureza (traduzida nos cantos de pássaros) e pode ser visto na figura 3, logo abaixo.



Fig. 3: *Ciclo n°3 para piano (1984)*, comp. 19-20, manuscrita (trecho escaneado pela autora do trabalho).

<sup>16</sup> Os *Festivais Música Nova* e as *Bienais de Música Brasileira Contemporânea* mostravam compositores e suas obras mais contemporâneas, pertencentes a diversos movimentos musicais de vanguarda no país.

<sup>17</sup> Coexistiam no Brasil da época a continuidade do Nacionalismo em figuras como Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda, o dodecafonismo de Koellreutter e seus discípulos, a música experimental vista no serialismo integral, na aleatoriedade, na arte total, como o Grupo *Música Nova* que amadureceu sua renovação com o concretismo poético, e ainda a música eletroacústica.

<sup>18</sup> FERNANDES, op. cit., 2015.

A maioria da sua obra está concentrada nesta fase, que também é a mais extensa em sua carreira e onde encontramos a maior parte das peças para orquestra e orquestra e coro, Óperas (*Marília de Dirceu* (1994) e *Anita Garibaldi* (2012)), uma Sinfonia (2011) e um *Concertato para Piano* (2013). E ainda peças para piano solo, violino, violão, duos, quinteto, coro *a capella*, voz e instrumentos, outros conjuntos instrumentais e banda sinfônica.

É nesta fase, de maior liberdade, complexidade e exploração sonora e timbrística, na qual encontramos as características mais marcantes da compositora. Toda a formação adquirida ao longo de anos a fio de estudos e prática composicional fazem de Maria Helena uma compositora de linguagem única, que não seguiu tendências, mas antes traçou um caminho próprio e singular. Não se importando em vender sua produção ou participar de grupos fechados, fez da sua obra, sua maneira de ver o mundo e expressá-lo em sons.

### **Conclusões**

A partir do cruzamento de informações biográficas, bibliográficas, dos conteúdos das entrevistas realizadas com a compositora e das análises das peças, encontramos fatos marcantes na carreira de Maria Helena Rosas Fernandes que definiram três fases distintas entre si. Um primeiro momento da educação musical de Maria Helena em Conservatórios e com professores de linha mais tradicional influenciou sua primeira fase composicional (1970-1977) com produção em maior quantidade (se comparada às demais), porém, sendo peças mais curtas, com uma linguagem mais modal, praticamente todas com apenas uma parte e sem novidades para a época (conforme apontado acima). Já na segunda fase (1977-1982), vemos uma obra mais madura e alinhada às novas tendências musicais para o Brasil da época, ganhadora de prêmios e participante dos eventos mais importantes do cenário da música erudita brasileira. Peças com diversas partes (definidas e nomeadas pela própria compositora), com linguagem moderna identificada pelo uso constante de cromatismos e dissonâncias, presença marcante de temas brasileiros e da natureza, como ambientação sonora de paisagens, transcrição própria de cantos de pássaros, ritmos e estilos regionais brasileiros e o elemento indígena, como cantos ritualísticos da música indígena, muito presentes nestas composições. A terceira fase, a partir de 1983 até os dias atuais - já que a compositora continua ativa - demonstrou maior liberdade com relação à mistura de elementos extramusicais, aumento da duração das peças e de suas formas, além de formação e instrumentação também maiores, apresentando inclusive peças orquestrais e óperas.

A definição das fases foi fundamental como ponto de partida para um estudo mais amplo, considerando que não havia material algum para consulta. Isto delimitou pontos



temáticos, que baseados em características marcantes da obra, servem de embasamento para um aprofundamento do assunto e abrem caminho para a continuidade da pesquisa.

### Referências

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Engliwood Cliffs: Dover, 1987.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário biográfico de música erudita brasileira: compositores, instrumentistas e regentes, membros da ABM (inclusive musicólogos e patronos)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FERNANDES, Maria Helena Rosas. *Entrevista III* [jan. 2015]. Entrevistadora: Juliana Abra. Poços de Caldas, 2015. 1 arquivo mp3 (43 min.).
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 23ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifoha, 2000, p. 282.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.
- SADIE, J. A. & SAMUEL, R. *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London: Macmillan Press, 1994.
- SILVEIRA, Henrique Iwao Jardim da. *Colagem musical na música eletrônica experimental*. Dissertação (Mestrado em Música). ECA, USP, São Paulo, 2012.