

Procura-se Maria Helena da Costa: retalhos biográficos de uma compositora desaparecida

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

ST 06: Desafi(n)ando os cânones: música, feminismos e estudos de gênero

Fernando de Oliveira Magre
Faculdade de Música do Espírito Santo
fernandomagre@gmail.com

Resumo. Este trabalho tem por objetivo refletir sobre a trajetória de Maria Helena da Costa, compositora brasileira que teve intensa atividade durante a década de 1970 e de quem não se tem informações atualmente. O texto é fundamentado em estudos sobre biografia (BOURDIEU, 2006; DOSSE, 2022) e sua aplicação à pesquisa musical (PEKACZ, 2004; IGAYARA-SOUZA, 2025). A primeira parte apresenta uma narrativa biográfica parcial da compositora, a partir do rastreamento de informações em jornais, programas de concerto e depoimentos. A segunda parte apresenta uma descrição da obra de música-teatro *Centone* (1976), como forma de refletir sobre alguns aspectos de sua linguagem composicional.

Palavras-chave. Música brasileira, Música contemporânea, Historiografia da música, Mulheres compositoras, Gênero.

Searching for Maria Helena da Costa: Biographical Fragments of a Missing Female Composer

Abstract. This paper aims to reflect on Maria Helena da Costa's career, a Brazilian female composer who was intensely active during the 1970s and about whom little information is currently available. The text is based on studies on biography (BOURDIEU, 2006; DOSSE, 2022), and its use in musical research (PEKACZ, 2004; IGAYARA-SOUZA, 2025). The first part presents a partial biographical narrative of the composer, based on information gathered from newspapers, concert programs, and testimonials. The second part presents a description of the music theater work *Centone* (1976) as a way to reflect on some aspects of her compositional language.

Keywords. Brazilian Music, Contemporary Music, Music Historiography, Female Composers, Gender.

Introdução

Uma pesquisa realizada pela *Donne Foundation* em 2021 com um total de 100 orquestras de 27 diferentes países, apontou que, de 4.857 concertos agendados para a temporada



2020-2021, apenas 556 incluíam obras de compositoras mulheres, o que representa a quantidade de 11,45%. Ainda, do total de 14.747 obras executadas no mesmo período e pelas mesmas orquestras, apenas 747 eram de compositoras mulheres, representando o assombroso número de 5% (EQUALITY, 2021). Esses números demonstram uma enorme desigualdade de gênero dentro da música de concerto, especialmente no campo da composição, historicamente masculinizado e que invisibilizou a carreira de tantas compositoras com grande potencial.

Um caso exemplar é o da brasileira Maria Helena da Costa. Compositora habilidosa e promissora, recebeu prêmios nacionais e internacionais durante a década de 1970, quando era estudante do curso de bacharelado em composição e regência da Universidade de Brasília. No entanto, não se tem notícias de Maria Helena da Costa desde meados dos anos 1980. Seus colegas da área da música não sabem nenhuma informação sobre seu paradeiro ou sobre qualquer familiar.

Em minha pesquisa de doutorado (MAGRE, 2022), propus uma leitura histórica sobre o surgimento e desenvolvimento da música-teatro no Brasil, bem como os processos que levaram ao seu apagamento na historiografia da música brasileira.¹ Uma das obras que localizei foi *Centone* de Maria Helena da Costa, uma compositora, até aquele momento, completamente desconhecida para mim.

Ao buscar informações a seu respeito em livros e textos acadêmicos, me deparei com praticamente nenhuma informação, à exceção do livro *Mulheres Compositoras* de Nilcéia Baroncelli (1987) e da dissertação de Mayara Amaral,² intitulada *A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística* (2017), em que a autora dedica um capítulo à análise da obra *Momentos* para violão solo.

¹ Música-teatro é uma prática de caráter experimental surgida na década de 1960, que propõe um relacionamento horizontalizado entre música e teatro na produção de obras cênico-musicais. De acordo com Salzman e Desi (2008), “música-teatro é teatro musicalmente dirigido [...] em que elementos como música, linguagem, vocalização e movimento físico coexistem, interagem ou permanecem lado a lado em um tipo de equidade”.

² Mayara Amaral foi vítima de feminicídio no dia 25 de julho de 2017, aos 27 anos de idade. O assassino Luis Alberto Bastos Barbosa foi condenado a 27 anos e 2 meses de prisão em 2019. Natural de Sete Quedas-MS, Mayara Amaral era considerada uma das promessas do violão de sua geração. Mais informações, bem como depoimentos de importantes violonistas brasileiros a seu respeito, podem ser encontrados na matéria escrita por sua irmã Pauliane Amaral e Alessandro Soares para o site Violão Brasileiro, disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/mayara-amaral>.



Diante dessa ausência na historiografia da música brasileira, me pergunto: O que pode ter acontecido com Maria Helena da Costa? Como é possível alguém que teve uma atividade musical tão intensa simplesmente desaparecer?

Assumindo uma atitude quase de detetive, inspirado pelo paradigma indiciário proposto pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1989), apresento um perfil biográfico incompleto de Maria Helena da Costa, construído a partir de informações esparsas, recolhidas sobretudo em jornais, mas também em notas de concerto e em um ou outro depoimento fornecido por pessoas que conviveram com ela. Maria Helena da Costa desenvolveu intensa atividade em Brasília durante a década de 1970, e parte desta atividade foi documentada pelo jornal *Correio Braziliense* – em sua maioria, pelo crítico cultural Claver Filho.

Num segundo momento, apresento uma descrição da obra de música-teatro *Centone* composta por Costa em 1976, como forma de refletir sobre alguns aspectos de sua linguagem composicional. Antes, contudo, faz-se necessária uma reflexão sobre o gênero biográfico no campo musical, a fim de explicitar a abordagem que orienta este trabalho.

O gênero biográfico

O gênero biográfico tem uma história formada por momentos de prestígio e de desconfiança, sendo utilizado ou rechaçado conforme a mudança de orientações filosóficas, historiográficas e políticas. No século XIX, a biografia se tornou uma das linhas de produção historiográfica, sendo utilizada na conformação de grandes mitos e heróis, sobretudo do universo político. A partir das primeiras décadas do século XX, especialmente com o estabelecimento da Escola dos *Annales* na França, a biografia começou a ser tratada com desconfiança pelos historiadores, como um gênero que pende mais para o literário do que para o científico (DOSSE, 2022). Foi neste contexto que a biografia se deslocou para outros campos do conhecimento, sobretudo para o jornalismo, onde até hoje possui grande espaço e prestígio.

Pierre Bourdieu foi um dos autores que mais problematizou a biografia. Em seu ilustre ensaio “A ilusão biográfica”, revela a ingenuidade daqueles que creem que uma biografia é a narração fiel da vida de uma pessoa, como se fosse possível tal feito. Bourdieu questiona o descompasso entre a escrita biográfica, que muitas vezes constrói uma trajetória unidirecional



de um sujeito como “um conjunto coerente e orientado” (BOURDIEU, 2006, p. 184), e a vida vivida, repleta de desvios e nenhuma certeza sobre o futuro.

Desse modo, a escrita biográfica – assim como a historiografia em geral – lida com um choque entre temporalidades. De um lado, a temporalidade diacrônica da vida do sujeito e, de outro, a temporalidade anacrônica do relato sobre o passado vivido. Dentro dessa perspectiva, a escrita biográfica está constantemente entre a objetividade dos fatos e a subjetividade da interpretação, seleção e organização desses fatos.

No campo musical, a biografia também ganhou seu espaço de prestígio. De fato, pode-se afirmar que praticamente todas as histórias da música entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX foram formadas a partir de biografias de determinados compositores alçados à condição de mestres, gênios e imortais.

Para além dos textos em que a biografia é a finalidade, é muito comum a utilização de biografia como contextualização para se aprofundar em algum aspecto específico, como o conjunto da obra de um compositor ou aspectos da performance de um instrumentista ou cantor. De acordo com Igayara-Souza (2025, p. 2), “autor-obra ou intérprete-repertório são abordagens tradicionais nos estudos musicais, buscando nessas associações uma tentativa de explicação da obra pela vida ou vice-versa”. No meio musical são raros os casos em que uma reflexão epistemológica sobre a biografia acompanha a sua prática. Jolanta Pekacz reforça tal constatação ao afirmar que o campo da biografia musical é ainda relutante a novas abordagens. A autora aponta:

Nossas percepções atuais sobre a vida de compositores e intérpretes proeminentes foram em grande parte moldadas pelas premissas culturais e políticas dos biógrafos do século XIX, mas seus seguidores se contentaram tanto com a política quanto com as premissas. A biografia musical tipicamente se desenvolve de maneira semelhante a um romance realista — uma voz coerente e unificada afirma apresentar a verdade sobre uma vida, enquanto a narração onisciente, a repetição de temas e símbolos e uma apresentação cronológica linear dos eventos proporcionam aos leitores a ilusão de totalidade e encerramento. A linearidade de causa e efeito implícita no enredo cronológico é considerada uma maneira confiável de ordenar a vida do sujeito, e o autor, um narrador confiável que compreende a relação entre o eu privado e o mundo público. A biografia musical permanece em grande parte não influenciada pela reflexão teórica e relutante em considerar novas abordagens. Essa relutância é especialmente evidente quando se trata da vida dos mestres canônicos (PEKACZ, 2004, p. 42, tradução nossa).



Neste trabalho, não proponho uma biografia definitiva de Maria Helena da Costa, em primeiro lugar por não ter fontes suficientes para isto e, em segundo lugar, porque, mesmo que as tivesse, ainda não seria possível encerrar a complexidade de sua vida em uma narrativa biográfica unívoca. O que proponho é, antes, apresentar as informações recolhidas de tal modo que seja possível trazer à luz alguns momentos de sua trajetória musical.

Retalhos biográficos

A primeira menção a Maria Helena da Costa localizada até o momento é uma nota de Claver Filho no *Correio Braziliense* em julho de 1975, com o título “Aluna de Jorge Antunes laureada na Bahia” (CLAVER FILHO, 1975a). Trata-se do Concurso Nacional de Composição “Conjunto de Música Nova da Universidade Federal da Bahia”, em que Costa recebeu o segundo prêmio, “Banco Econômico”, no valor de cinco mil cruzeiros, pela obra *Estudo em Contraponto nº3*, além de ter classificado mais uma obra, *Efetê*.³ Para a notícia, o crítico entrevistou Jorge Antunes, que demonstrou orgulho pela conquista da aluna; no entanto, a própria compositora não foi entrevistada para a matéria. Para se redimir, Claver Filho publica uma nova nota na semana seguinte, sob o título “Uma compositora que começa bem”:

Na semana passada noticiamos a premiação de Maria Helena da Costa, pela Universidade da Bahia. A compositora é aluna do Departamento de Música da UnB – classe do professor Jorge Antunes. Os dados que tínhamos sobre a premiada eram tão escassos, que o comentário foi muito reduzido. Por isso, voltamos hoje ao assunto, com dados exatos fornecidos pela própria compositora. (CLAVER FILHO, 1975b)

Nesta notícia, Costa oferece informações sobre sua trajetória musical até aquele momento. Trata-se de uma fonte de extrema importância, pois é o único material que temos, até o momento, informado pela própria compositora sobre sua trajetória.

³ O primeiro prêmio, “Universidade Federal da Bahia”, no valor de oito mil cruzeiros foi concedido a Agnaldo Ribeiro pela obra *Korpus-et-antikorpus*, e o terceiro prêmio, “Instituto Goethe de Salvador”, no valor de 2 mil cruzeiros, foi destinado a Alda Oliveira pela obra *Agre-som*. Luiz Carlos Vinholes recebeu menção honrosa pela obra *Tempo-espço nº 9*. O júri foi formado por Detlef Gojowy (Alemanha), Ernst Widmer (Suíça/Brasil), Piero Bastianelli (Itália/Brasil), Francisco Savia (México) e Günther Becker (Alemanha).



Maria Helena da Costa nasceu em 1939 no Rio de Janeiro e iniciou seus estudos em teoria musical e piano com a professora Edith Ferreira em 1953.⁴ Entre 1956 e 1961 estudou na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro,⁵ cursando teoria musical com Assis Republicanos, e harmonia e morfologia com Florêncio de Almeida Lima. Consta, ainda, que estudou no Instituto Villa-Lobos (Unirio) com Henrique Morelenbaum e Maria Helena Castello Branco Conde, entre outros professores. Em 1964, formou-se em matemática pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em 1968 foi aluna de Grosvenor Cooper na Universidade de Chicago, com quem estudou introdução à música e harmonia avançada.⁶

Em 1972 mudou-se para Brasília,⁷ se aproximando do curso de música da Universidade de Brasília, participando inicialmente na Oficina Básica de Música ministrada por Fernando Cerqueira, “com quem experimentou os primeiros passos em composição, com notação inventada pelos próprios alunos” (CLAVER FILHO, 1975b). Entrou para a graduação em composição e regência, tendo estudado morfologia com Rinaldo Rossi, ressaltando que recebeu “grande incentivo do mestre”, com quem fez suas primeiras composições tonais baseadas em Paul Hindemith (CLAVER FILHO, 1975b). Na UnB foi aluna de Conrado Silva (instrumentação e orquestração), Sônia Born (canto), Jean Pierre Berlioz (regência e introdução ao fagote) e Elza Kazuko Gushikem (piano suplementar).

Mas foi sob a orientação de Jorge Antunes que se desenvolveu no âmbito da música experimental, campo que lhe rendeu premiações e destaque em um universo quase que estritamente masculino. Costa fez parte do Movimento Candango de Música Contemporânea, criado e coordenado por Antunes. Em entrevista a Mayara Amaral, o compositor comenta o contexto de formação do Grupo e a participação de Costa:

Em 1978, formei com meus alunos o MC2 (Movimento Candango de Música Contemporânea). Dei início à formação de uma escola com estética definida: música experimental. Maria Helena foi a mais sintonizada na proposta. Maria Helena compôs bastante entre 1975 e 1980. Em 1979 consegui, no Itamaraty,

⁴ Edith Ferreira era professora de piano da Escola de Teatro da prefeitura do Rio de Janeiro, que à época era Distrito Federal. Atualmente, a Escola é integrada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

⁵ Atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

⁶ Cooper foi professor na Universidade de Chicago e autor dos livros *Learning to listen* (1962) e *The rhythmic structure of music* com Leonard Meyer (1963). Não tenho informações, até o momento, de como se deu este contato, quanto tempo permaneceu nos Estados Unidos e se desenvolveu outras atividades além dos cursos.

⁷ Não tenho informações, até o momento, sobre o que motivou sua mudança para Brasília.



uma passagem para ela assistir ao Curso de Darmstadt, na Alemanha. Em 1981, ela saiu de Brasília para o Rio de Janeiro e sumiu⁸. Nunca mais eu soube dela. (ANTUNES in AMARAL, 2017, p. 33)⁹

Figura 1 – Movimento Candango de Música Contemporânea. Da esquerda para a direita: Emilio de Cesar, Eduardo Costa, Celso Eira, Jorge Antunes, Wilson Trajano, Maria Helena da Costa e Ney Rosauro



Fonte: arquivo pessoal de Jorge Antunes

Em 1975, pouco antes da premiação na Bahia, foi finalista no XXV *Concorso Internazionale di Música Gian Battista Viotti* em Vercelli, Itália, com a obra *Organumzation*, para quaisquer instrumentos, inspirada em *Musique Architecture* de Iannis Xenakis (CLAVER FILHO, 1975b). Esta obra foi selecionada para a I Bienal de Música Brasileira Contemporânea

⁸ Cabe mencionar que, como será demonstrado adiante, algumas informações apontam a permanência de Maria Helena da Costa em Brasília até, pelo menos, 1984.

⁹ De acordo com notas publicadas por Claver Filho (1977a, 1977b), a fundação do Movimento Candango de Música Contemporânea foi motivada pelas deliberações do I Simpósio Internacional de Compositores realizado em São Bernardo do Campo em 1977. Formado inicialmente por 18 músicos, Maria Helena da Costa fez parte da sua fundação e teve sua obra *Organumzation* tocada no concerto inaugural do grupo, juntamente com obras de Celso Eira, Wilson Trajano, Ney Rosauro, Emílio César de Carvalho e Eduardo de Farias.

no Rio de Janeiro,¹⁰ realizada no mesmo ano, e apresentada no 9º Festival de Inverno de Ouro Preto.

No mesmo ano, participou do Festival de Arte da Bahia, frequentando cursos de Peter Maxwell Davies (paródia na composição), Lia Robatto (criação coletiva) e Günther Becker (composição). Em 1976 participou do Concurso Nacional de Composição e Arranjos Corais promovido pelo Madrigal Renascentista, conquistando o prêmio do público com a obra *Atenção!*.¹¹

Figura 2 – Foto de Maria Helena da Costa publicada no programa do concerto de encerramento do 2º Concurso Nacional de Composições e Arranjos Corais



Fonte: Madrigal, 1976

Em 1979, Costa organizou o *I Encontro de Música Instrumental Brasileira* no Teatro Garagem do SESC-DF. De acordo com nota no *Correio Braziliense*, a compositora inicialmente “pretendia fazer um encontro a nível nacional mas, diante das dificuldades, preferiu primeiro partir de uma experiência a nível local”, cujo objetivo seria “estimular a atividade criativa e desenvolver o senso crítico” (GARAGEM, 1979). Em outra notícia, Maria Helena da Costa aponta que o SESC-DF se interessou pela proposta porque, até então, ainda não havia sido realizado um evento deste tipo na cidade (INSTRUMENTISTAS, 1979).

¹⁰ Nesta ocasião, foi tocada por José Botelho (clarinete) e Watson Clis (violoncelo).

¹¹ A obra foi gravada pelo Madrigal Renascentista, sob regência de Afrânio Lacerda, no disco *Madrigal Renascentista* de 1979.



Interessante notar que o Encontro não fazia distinção entre música de concerto e popular, além de ser aberto a músicos profissionais e amadores, o que indica uma grande abrangência. Esta é a primeira nota que encontramos na mídia que não vincula Maria Helena da Costa ao seu professor Jorge Antunes, o que pode indicar um momento de maior independência em sua atuação profissional. Nas páginas do Correio Braziliense é possível encontrar notas de divulgação do Encontro até sua quarta edição, realizada em 1982, todas sob coordenação de Costa.

Figura 3 – Maria Helena da Costa e Wilson Trajano falam do I Encontro de Música Instrumental Brasileira



Fonte: J. França (INSTRUMENTISTAS, 1979)

Fez ainda trilha sonora original para a peça *Antologia da Obsessão*, de Celso Araújo, apresentada em junho de 1980 no Teatro Galpão e, em 1981, realizou preparo vocal do grupo Carroça para a peça *A cidade que não tinha rei*.

Como funcionária do SESC-DF, Maria Helena da Costa desenvolveu atividades como regente do Coral dos Mais Vividos, para pessoas acima dos 40 anos, cursos de iniciação musical, técnica vocal e dicção, sendo esta a última informação identificada a seu respeito na mídia, em fevereiro de 1984.

Em agosto de 2021, durante minha pesquisa de doutorado, enviei à lista da ANPPOM um pedido de informações sobre Maria Helena da Costa. O único retorno que tive foi da professora Maura Penna, da Universidade Federal da Paraíba, que informou que elas foram colegas na UnB e que dividiram apartamento por volta de 1976, sendo que o apartamento era de Costa, onde Penna alugava um quarto. A professora informou que Maria Helena da Costa, na altura, já era desquitada e não possuía filhos.¹² Penna comentou uma passagem em que Costa enfrentou dificuldades para se inscrever em um concurso internacional, em um momento de restrições para remessas financeiras internacionais devido ao Regime Militar e à limitação de tecnologias comunicacionais.

Assim, uma vez, ela tentou fazer o pagamento da taxa de inscrição de toda forma, mas não conseguiu, e chegou em casa decepcionada, já a composição estava pronta. Aí eu sugeri a ela que mandasse as notas de dólar dentro do envelope da carta e explicasse os problemas do país. Pelo que me lembro, deu certo.¹³

Por fim, Maura Penna apontou que, quando se mudou de Brasília para a Paraíba em 1984, Maria Helena da Costa ainda residia na capital do país.

Com base nas informações recolhidas até o momento, elaborei uma relação preliminar de sua obra (Figura 4), em que é possível observar uma atividade composicional bastante intensa entre as décadas de 1978 e 1980, período em que Maria Helena da Costa estava vinculada à Universidade de Brasília. A maior parte dessas obras foi publicada pelo Serviço de Documentação de Partituras da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (SDP ECA-USP), o que tornou possível alguma circulação de sua obra a nível nacional e, sobretudo, sua preservação. Além disso, é do SDP ECA-USP a informação mais recente de que disponho de Maria Helena da Costa: a publicação da obra *Antífona*, para Coro SATB, em 1987.

¹² Maura Penna reforça o termo “desquitada” pois, na altura, ainda não havia previsão de divórcio na legislação brasileira, o que só viria a ocorrer em 1977.

¹³ Maura Penna. Comunicação pessoal por e-mail. 21 ago. 2021 e 29 ago. 2021.



Figura 4 – Relação preliminar de obras de Maria Helena da Costa

Ano	Título	Formação	Editora (se aplicável)
1975	Organumzation	2 instrumentos quaisquer	
1975	Estudo em Contraponto n. 3	1 flauta, 1 clarinete em sib, 1 trompete em sib, 1 trompa em fá, 1 tuba, 2 percussionistas - 1º percussionista - 3 pratos, 1 tam tam; 2º percussionista: 1 tímpano, 1 vibrafone, 1 apito de nambú, 3 tom-tom, 2 violino, 1 viola, 1 violoncelo, 1 contrabaixo, 1 piano, 1 pedaço de metal.	Editora UnB
1975	EFETÊ		
1975	Momentos	Violão solo	
1975	Canto de Oxalá	Coro SATB	Trinta e Cinco Peças Inscritas No 2. Concurso Nacional de Composições e Arranjos Corais - 1975/1976
1975	Para... E Piano	Trompa e piano	Serviço de Documentação de Partituras (SDP ECA-USP)
1976	Atenção!	Coro SATB	SDP ECA-USP
1976	Centone	Voz feminina (música-teatro)	SDP ECA-USP
1976	Trio n. 1	3 instrumentos quaisquer (oboé, clarineta, trompa)	SDP ECA-USP
1976	Trio n. 2	Oboé (guizos, woodblock), clarineta (maracas, triângulo) e piano	SDP ECA-USP
1976	Um Certo Modo...	Instrumento solo qualquer (clarineta)	SDP ECA-USP
1976	Quarteto nº 1	Quarteto de trompas	SDP ECA-USP
1976-79	Berimdori	Quarteto de cordas	SDP ECA-USP
1977	Jogo de Xadrez	Quinteto de sopros e piano	SDP ECA-USP
1977	Solo Viajante	Oboé solo	SDP ECA-USP
1977	Happy New Year	Coro SSMA e percussão	SDP ECA-USP
1978	Travessia I	2 pianos, violão, flauta, voz, percussão, contrabaixo	SDP ECA-USP
1978	O Caçador	Trompa solo	SDP ECA-USP
1978	Estudo para Piano n. 78	Piano solo	SDP ECA-USP
1978	Policromia	Pic, fl, cl, fg, trp, cor, perc, cordas	SDP ECA-USP
1978	Cantocello	Soprano e violoncelo	SDP ECA-USP
1978	Quarteto miniatura	Flauta, violão, viola, violoncelo	SDP ECA-USP
1979	No Infinito	fl, trp, cor, perc, a, cordas	SDP ECA-USP
1980	Sangue de Tupã	Coro SATB e Orquestra	SDP ECA-USP
1980	Cordel Lusitano	Coro SATB e Orquestra	SDP ECA-USP
1980	Dattorno	Violino e piano	SDP ECA-USP
1980	Intermitências	2 pianos	SDP ECA-USP
1980	Canção por um natal	Coro SATB	SDP ECA-USP
1980	Era uma vez agora e sempre	3 vozes infantis	SDP ECA-USP
1981	Ko-da-kapo	Flauta, oboé, clarineta sib, fagote, cordas, piano e percussão	SDP ECA-USP
1985	Trio	Clarineta sib, violoncelo e piano	SDP ECA-USP
1987	Antífona	Coro SATB	SDP ECA-USP

Fonte: O autor¹⁴

¹⁴ Agradeço ao Alexandre Dias (Instituto Piano Brasileiro) e ao Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA-USP que me forneceram informações sobre diversas composições de Maria Helena da Costa em seus acervos.

Centone, uma descrição cênico-musical

Centone é uma obra de música-teatro para voz feminina solo composta em 1976 por Maria Helena da Costa. Nesta obra, a compositora coloca em cena uma cantora fazendo exercícios vocais como aquecimentos e vocalises, ações que normalmente não são apresentadas ao público, pois fazem parte do estudo particular do cantor.

A cantora inicia sua performance com exercícios de relaxamento, seguido de exercícios para aquecer a voz, soltando gritos e improvisando (Figura 5). Ela se aproxima do microfone e começa a fazer glissandos ascendentes, sem altura definida. Na sequência, assopra o diapasão e toma a nota Lá como referência para começar a fazer seus vocalises, primeiro com *boca chiusa* e depois com vogais.

Figura 5 – exercícios vocais da parte inicial de *Centone* de Maria Helena da Costa



Fonte: Costa, 1976

Até este momento, a cantora ignora a presença do público. Aos poucos, começam a aparecer na partitura indicações teatrais, como revirar os olhos indicando vergonha, resmungar discretamente, tossir várias vezes, entre outros. Em determinado momento a cantora deve entregar o diapasão a alguém do público para assoprar, quebrando a quarta parede ao direcionar-se ao público e interagir com ele. A partir desse momento, se estabelece uma interação. A cantora segue com suas gesticulações indicando alterações sutis de humor, por vezes satisfeita com o resultado de sua performance, por vezes insatisfeita (Figura 6).

Figura 6 – Indicações cênicas em *Centone* de Maria Helena da Costa

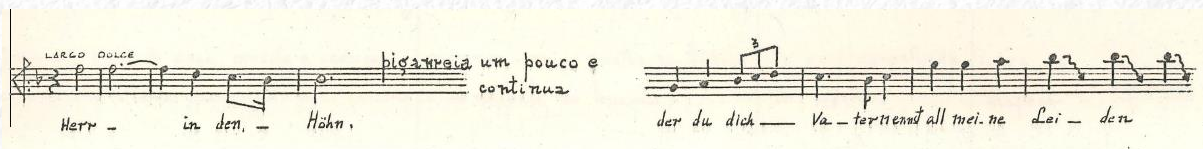


Fonte: Costa, 1976

No decurso da obra há citações de excertos de seis músicas vocais de compositores de diferentes períodos e estilos, na seguinte ordem. 1) *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, 2) *Herr in den Hahn* de Georg Friedrich Haendel, 3) *Die Forelle* de Franz Schubert, 4) *Se L'aura spira* de Girolamo Frescobaldi e 5) *L'autre jour de grand matin* (autor não identificado). Antes de cada trecho, a cantora apresenta um cartão de papel ao público (tamanho 30x30) com o nome da música. Na quinta citação o cartão apresenta apenas um ponto de interrogação.

Entre uma citação e outra, a cantora segue sua performance cênica e vocal. Por vezes, a atuação interfere na citação musical, por exemplo quando pigarreia no meio da citação de Haendel ou, ainda no final desta citação, quando desafina a última nota, demonstrando um esforço para acertar a altura e pedindo aplausos ao público quando a acerta (Figura 7).

Figura 7 – citação de *Herr in den Hahn* de Haendel em *Centone* de Maria Helena da Costa



Fonte: Costa, 1976

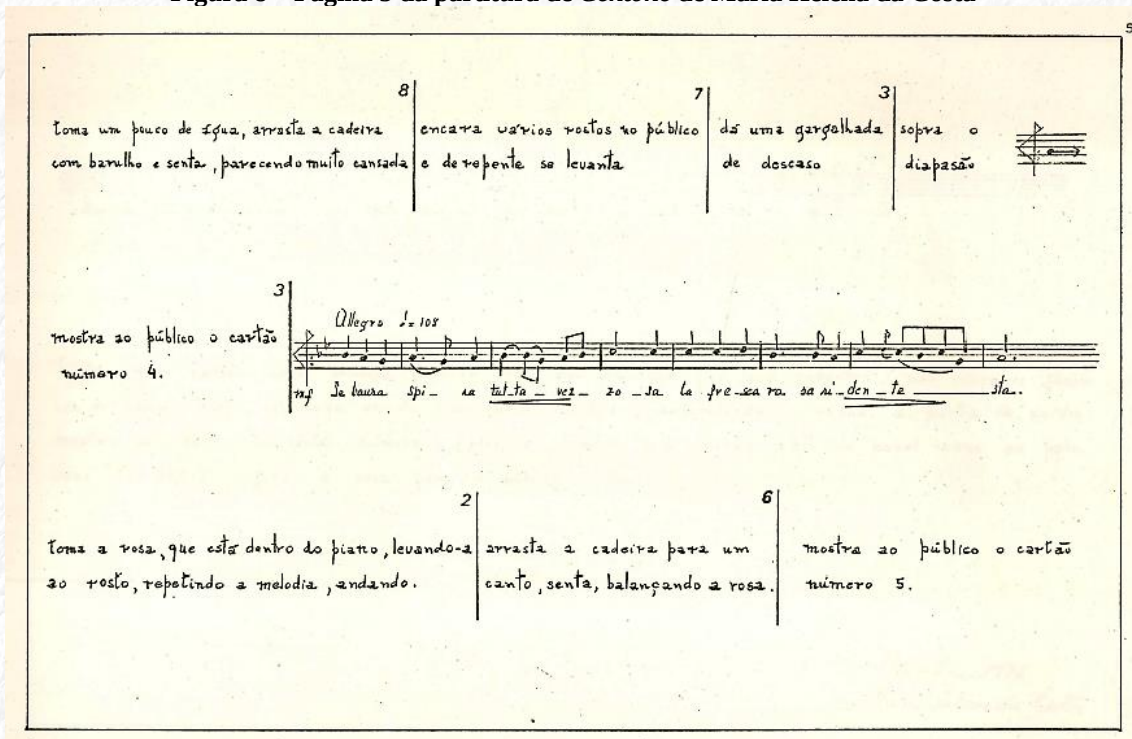
Seguindo para o final da peça, a cantora começa a demonstrar estados de espírito mais intensos: arrasta a cadeira ruidosamente e senta-se, aparentando cansaço; depois, encara o público, dá gargalhada demonstrando descaso, pega a rosa que está dentro do piano levando-a ao rosto enquanto canta mais uma citação etc.

Após a última citação, a compositora indica na partitura: “Triste, quer cantar uma música popular, mas não consegue; fica feio, pedante... não consegue fazer voz de peito” (COSTA, 1976, p. 6). A cantora então desiste e sai de cena cabisbaixa, ainda cantarolando. Antes de sair, mostra ao público um último cartão escrito “the end”. Joga a rosa para o público e sai.

Segundo a compositora, centone é uma “palavra italiana que designa um tecido feito de retalhos” (COSTA, 1976, p. 7), o que pode ser visto na forma como ela costura citações musicais tão diferentes entre si por meio da atuação cênica e vocal da cantora.

A partitura de *Centone* possui pouca notação musical convencional, somente quando a compositora quer indicar algum exercício vocal específico e as citações musicais. De resto, as indicações são todas textuais (Figura 8).

Figura 8 – Página 5 da partitura de *Centone* de Maria Helena da Costa



5

8 | encara vários rostos no público | 7 | dá uma gargalhada | 3 | sopra o

toma um pouco de água, arrasta a cadeira | com barulho e senta, parecendo muito cansada | e de repente se levanta | de descaído | diapasão

3 | mostra ao público o cartão | *Allegro 1 = 108* | número 4. | *mf* Se laura spi- ra tal- ta- ve- zo- ja la fre- sca ra sa n' den- ta- sta.

2 | toma a rosa, que está dentro do prato, levando-a | arrasta a cadeira para um | mostra ao público o cartão

ao rosto, repetindo a melodia, andando. | canto, senta, balançando a rosa. | número 5.

6 |

Fonte: Costa, 1976

Em relação nível semântico, a obra toma como assunto o próprio campo da música de concerto.¹⁵ *Centone* tematiza os anseios, medos e desejos de uma cantora lírica. Ela exhibe seu virtuosismo nos vocalises, mas também deixa transparecer suas fragilidades, como quando tenta alcançar a última nota de *Herr in den Höhn* ou quando tenta cantar uma música popular, sem sucesso. Maria Helena da Costa coloca em cena a dimensão humana da cantora, e não somente sua dimensão como artista. Sua solidão, representada pela sua presença sozinha no palco em meio a pouquíssimos objetos de cena, é acentuada nos momentos em que ela procura o contato com o público, seja indo em sua direção, seja nos momentos em que deve encará-lo. Esse contato permanece sempre em tensão, porque logo que é estabelecido, rapidamente a cantora volta ao seu mundo, alheia à presença dos espectadores.

Com essa peça, Maria Helena da Costa leva para o palco o outro lado do fazer musical, não o espetáculo, mas seus bastidores, que, como um espelho, passa a ser o próprio espetáculo. Apesar dessa dimensão filosófica, a obra pode gerar o riso nos espectadores. Isso se dá, conforme explica Heloísa Valente (1999), pelo contato entre situações improváveis. Neste caso, o improvável é o recital de uma cantora que desenvolve toda uma performance teatral sobre o fazer musical, mas que nunca chega a cantar de fato as músicas, apenas alguns trechos que são sempre interrompidos. Nesse sentido, as citações musicais funcionam como resquícios de um programa de concerto.

Considerações finais

A palavra *Centone* (em português, centão) refere-se a um mosaico ou manta de retalhos. No campo da literatura, é uma técnica de produção textual a partir da colagem de fragmentos de outros textos. É o que Maria Helena da Costa faz em sua composição, com citações de Haendel, Frescobaldi, entre outros, produzindo uma música completamente nova. É também o que faço neste texto, menos por uma decisão de ordem literária, e mais pela exiguidade de informações. Longe de encerrar sua trajetória, o objetivo deste texto é abrir uma janela para que possamos, enquanto comunidade acadêmica e artística, ampliar nossos

¹⁵ Esta descrição foi realizada a partir do modelo analítico para música-teatro desenvolvido em minha tese de doutorado (MAGRE, 2022). O modelo prevê 3 níveis: 1) nível sintático, 2) nível semântico, e 3) nível musical. Não havia espaço para apresentar a análise completa neste texto, motivo pelo qual optei por manter apenas o nível semântico.



conhecimentos sobre a compositora e, sobretudo, refletir sobre os apagamentos produzidos por nós próprios.

A descrição da obra *Centone* tem por objetivo demonstrar alguns elementos da linguagem composicional de Costa, sobretudo no tratamento dos aspectos cênico-musicais. Todavia, não é possível generalizar seu estilo, uma vez que ainda não analisei outras composições suas. O que se pode perceber é que a compositora estava muito interessada nas experimentações musicais que fervilhavam na década de 1970, o que a colocou no circuito de concursos e festivais naquele momento.

De certo modo, este texto se sustenta sobre a ausência de Maria Helena da Costa. Mais do que informações concretas, são as perguntas sem respostas que movem sua escrita. Em alguma medida, a figura solitária e incompreendida encarnada pela cantora em *Centone* me remete, ainda que de forma ficcional, a esta musicista de quem ainda tão pouco sabemos.

Referências

AMARAL, Mayara. *A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística*. 176 f. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

AMARAL, Pauliane; SOARES, Alessandro. Mayara Amaral. *Violão Brasileiro*, [2017?]. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/mayara-amaral>. Acesso em: 27 jul. 2025.

BARONCELLI, Nilcéia. *Mulheres compositoras: elenco e repertório*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1987.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

CLAVER FILHO, José. Aluna de Jorge Antunes laureada na Bahia. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 4599, 30 jul. 1975a. Segundo caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/63811. Acesso em: 23 jul. 2025.

CLAVER FILHO, José. Uma compositora que começa bem. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 4608, 08 ago. 1975b. Segundo caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/64192. acesso em: 23 jul. 2025.



CLAVER FILHO, José. Compositores de Brasília classificados em Belo Horizonte. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 4784, 6 fev. 1976. Segundo caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/70843. Acesso em: 23 jul. 2025.

CLAVER FILHO, José. Movimento candango de música contemporânea. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 5419, 23 nov. 1977a. Segundo caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/96697. Acesso em: 23 jul. 2025.

CLAVER FILHO, José. Os novos compositores de Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 5428, 02 dez. 1977b. Segundo caderno, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/028274_02/97114. Acesso em: 23 jul. 2025.

COSTA, Maria Helena da. *Centone*. São Paulo: ECA/USP, 1976. 1 partitura. Voz feminina.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. 2 ed., 1. Reimpr. São Paulo: Edusp, 2022.

EQUALITY & Diversity in Concert Halls. *Donne*, 06 jul. 2021. Disponível em: https://donne-uk.org/equality-diversity-in-concert-halls-2020-2021/?fbclid=IwY2xjawLsZVxleHRuA2FlbQIxMABicmlkETFjdEdTm9JUVBtWUJzRHFxAR6qWtJqF_HyCXlbnAe29ynNWND8m_9yz2PSkqnXcafk5_zVK0BTAvWSpp81CA_aem_BV-RaL1k0LwxBmLM9Ji2fg. Acesso em: 27 jul. 2025.

GARAGEM promove encontro de música instrumental. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 6040, 18 ago. 1979. Variedades, p. 19. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/028274_02/125775. Acesso em: 23 jul. 2025.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

IGAYARA-SOUZA, Susana. Atualidade dos estudos (auto)biográficos na pesquisa em música. *Per Musi*, [S. l.], v. 26, p. 1–29, 2025. DOI: 10.35699/2317-6377.2025.54852. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/54852>. Acesso em: 28 mar. 2025.

INSTRUMENTISTAS terão encontro no Sesc. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 6060, 07 set. 1979. Variedades, p. 22. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/028274_02/126694. Acesso em: 23 jul. 2025.

MAGRE, Fernando de Oliveira. *A música-teatro como prática permanente na música contemporânea brasileira: aspectos históricos e composicionais*. Campinas, 2022. 303 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.



PEKACZ, Jolanta. Memory, history and meaning: musical biography and its discontents. *Journal of Musicological Research*, n. 23, p. 39-80, 2004. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01411890490276990>. Acesso em: 21 abr. 2025.

VALENTE, Heloísa. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

