

# DONA CLÉOFE

João Bosco Assis DE LUCA

Não recebeu a atenção que mereceria, por parte da nossa imprensa quotidiana, o desaparecimento da musicóloga Cléofe Person de Mattos (1913-2002), ocorrido no dia 2 de maio. Pois a fria e burocrática enumeração de seus títulos (membro da Academia Brasileira de Música, ex-presidente da Sociedade Brasileira de Musicologia, professora emérita da Escola de Música da UFRJ), não é suficiente para dar uma idéia concreta da extensão do legado que dona Cléofe nos deixa, depois de acumular várias décadas de dedicação incessante às áreas musicais do estudo teórico, do ensino, da pesquisa e da regência coral.

Também não seria suficiente para demonstrar a grandeza de sua produção proceder a uma quantificação simplória: à primeira vista, todo o empenho da mestra só resultou na publicação de dois únicos livros de sua exclusiva autoria, a respeito de um mesmo compositor, um padre-músico do Brasil-Colônia, de cuja obra ela se tornara a maior especialista, chegando a gravar uma dúzia de discos.

Para melhor compreender o longo caminho percorrido pela mestra até sua consagração unânime numa área (a musicologia) em que a maior parte dos estudiosos permanece no anonimato, vamos recapitular quais foram os primeiros passos de sua carreira - deixando para os verbetes das enciclopédias a enumeração de títulos e honrarias (disponíveis a qualquer internauta que acesse o “site” oficial da Academia Brasileira de Música). Só assim perceberemos o motivo pelo qual dona Cleofe não se erigiu, nunca, em figura isolada e auto-suficiente, mas sim como modesta participante de um “continuum”, simples elo de uma corrente que remonta ao próprio padre-mestre que ela tornou conhecido no mundo todo.

Quando Cléofe nasceu, no Rio de Janeiro, em 17 de dezembro de 1913, parecia predestinada a beneficiar-se da condição de moradora de

um dos principais centros musicais das Américas, em que concertos, recitais e récitas de ópera faziam parte do cotidiano da população; rivalizando com os professores e artistas estrangeiros que nela vinham atuar, os artistas da própria Capital Federal já contavam com associações e elencos estáveis capazes de garantir a ocupação permanente das principais salas da cidade. Deslocando-se do Velho para o Novo Continente, na baixa estação (no período intermediário entre o final do verão e o início do outono europeus, final de inverno e início de primavera no nosso hemisfério), as companhias líricas, refazendo ano após ano a consagrada rota Buenos Aires-Rio de Janeiro-Cidade do México, sucediam-se no palco do recém-inaugurado Teatro Municipal de que a cidade tanto se orgulhava, garantindo-se, desse modo, o trânsito assíduo de bons regentes, orquestras e solistas (vocais e instrumentais). Revistas, partituras e gravações de música erudita ainda eram, em boa parte, importadas (e avidamente consumidas), mas, nas asas da efervescência modernista e da expansão do lucrativo mercado de música popular característica dos anos 20, a imprensa e a indústria especializadas locais parecerão recobrar o mesmo vigor exibido meio século antes, nas duas últimas décadas do império.

O período de retrocesso ou estagnação registrado por ocasião da Primeira Guerra Mundial e nos últimos anos da Primeira República será logo superado. Gerenciando a nossa rápida recuperação da depressão econômica - depressão que assolara todo o globo na virada para a década de 30, chegando a ameaçar seriamente o intercâmbio artístico entre o Brasil e os países estrangeiros -, o governo brasileiro pôde colocar em prática ideais herdados do tenentismo: aí se incluiria o resgate de antigas reivindicações republicanas, entre elas destacando-se a reorganização dos órgãos públicos em obediência a critérios mais racionais, democráticos e transparentes, com a substituição do velho clientelismo (que ainda caracterizara a República em seus primeiros tempos) pelas nomeações e promoções em atendimento exclusivo ao mérito pessoal dos beneficiados. Entre esses organismos estatais encontrava-se o Instituto Nacional de Música (continuador das tradições que remontavam ao velho conservatório imperial de Francisco Manuel da Silva, que assumirá em seguida a denominação mais apropriada de Escola Nacional de Música), instituição que, renovando-se, propõe-se colocar em prática um ensino voltado para uma formação mais sólida e abrangente dos futuros músicos profissionais.

Dentro desse projeto, tem posição de relevo a criação da “Revista Brasileira de Música” - que, começando a circular em março de 1934 (estendendo-se, em sua primeira fase de existência, até o volume X, correspondente ao ano de 1944), impõe de imediato um padrão semelhante àquele das melhores revistas especializadas da Europa.

É nessa fase auspiciosa que a Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ) chega a superar, no ano do ingresso de Cléofe Person de Mattos no curso superior de composição e regência (1936), a expressiva cifra de 2.400 alunos matriculados, cerca de metade deles (1.161 alunos) concentrados justamente no curso de terceiro grau, cuja duração era de cinco anos para aqueles que desejavam diplomar-se maestros de nível universitário, aptos para todos os níveis de docência.

Simbolicamente, Cléofe vê sucederem-se, no corpo docente dessa renomada escola, duas gerações de professores brasileiros: já em 1937, às vésperas de completar 70 anos de idade, Francisco Braga (1868-1945), elo de ligação entre os universos musicais de Carlos Gomes e Villa-Lobos, retira-se da cadeira de instrumentação e composição para dar lugar ao ainda jovem e progressista Lorenzo Fernandez (1897-1948); paralelamente, a aluna será instruída por diversos outros mestres, entre os quais se destacam Paulo Silva (1892-1967), que ministra aulas de contraponto e fuga, e o brilhante maestro Francisco Mignone (1897-1986), que se encarrega de iniciar a jovem na arte-ciência da regência.

Graduada em 1940, completará sua formação freqüentando o curso de especialização em canto orfeônico criado por essa mesma época por Heitor Villa-Lobos (1887-1959); ali, entrando em contato com um numeroso grupo de moças igualmente imbuídas dos ideais de verdadeiro apostolado musical característico da época, Cléofe decide fundar, ainda em 1941, o Coro Pró-Música, inicialmente composto só por vozes femininas, transformado em 1946 na Associação de Canto Coral - à cuja frente a maestrina irá manter-se por meio século.

No campo teórico e institucional, o Rio de Janeiro dos anos 30-40 vinha testemunhando a aproximação e o apoio recíproco de alguns aplicados estudiosos que acabariam por se tornar os arautos da moderna musicologia brasileira. Entre eles, quatro se destacavam: o paulista Mário de Andrade (1893-1945), o paranaense Andrade Muricy (1895-1984), o

baiano Renato Almeida (1895-1981) e o carioca Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992).

É difícil exagerar a importância da atuação desse grupo, admiravelmente harmonizado no que se refere à constante valorização da produção nacional e ao consenso quanto à importância da sistematização das pesquisas folclóricas, até então limitadas a focos regionais de preservação de tradições populares. Dele se irradia, para os quatro cantos do país, enorme influência na formação da plêiade de valores nacionais que irromperão Brasil afora a partir dos anos 50. Mas é fácil perceber que, dentre esses quatro vultos eminentes, um deles (talvez o mais laborioso), pelas próprias características de seu trabalho, será sempre pouco promovido pela mídia, tornando-se, conseqüentemente, menos conhecido do grande público: Luiz Heitor.

Sobre sua pessoa acumulam-se dois cargos-chave nos quadros do Instituto Nacional de Música, do qual ele próprio foi aluno brilhante: é bibliotecário da instituição desde 1932 e responsável pela redação da “Revista Brasileira de Música” desde sua criação (desde 1934, como vimos) até 1942. E a convergência de interesses torna inevitável a aproximação entre Clóefe e Luiz Heitor: dando continuidade às atividades de pesquisa que a apaixonavam desde a adolescência e que a tornavam sua colaboradora oficiosa no trabalho de preparação da revista, a recém-formada maestrina de 1940 já assume, em 1941 (juntamente com sua colega Mercedes de Moura Reis), a responsabilidade pela redação da seção de revisão dos periódicos recebidos em permuta pela Escola Nacional de Música. Seção cuja importância estratégica, com relação aos elevados objetivos didático-pedagógicos da revista, é enfatizada em nota redigida pelo próprio Luiz Heitor; nas entrelinhas dessa nota e no desdobramento da referida seção, observamos que aquele posto representava, de fato, uma verdadeira prova de fogo para as duas moças: delas exigia-se leitura de pelos menos cinco idiomas (português, espanhol, italiano, francês e inglês), aguçado senso crítico, superior capacidade de análise e de síntese, além de pleno domínio da metodologia expositiva.

Vítima das oscilações do câmbio e dos preços proibitivos assumidos pelo papel importado no período de conflagração da Segunda Guerra Mundial, a revista míngua (passando de quatro para uma única edição anual) e acaba por sucumbir justamente no ano (de 1944) em que

Cléofe assumira oficialmente todos os encargos de editoração do periódico, tomando-se seu quarto e último redator, na sucessão de Luiz Heitor, Assuero Garritano e Eurico Nogueira França.

Esses percalços não esmoreceram, no entanto, o ânimo daquele trio de pesquisadores: Luiz Heitor, Cléofe e Mercedes despendem os anos restantes para o fechamento da década de 40 enfrentando o desafio de compor um perfil de toda a produção musicológica (tanto de senso lato como de senso estrito) do Brasil dos séculos XIX e XX - trabalho monumental que, abrangendo 1.639 itens bibliográficos, concretiza-se no volume de 252 páginas da “Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)” (Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde-Instituto Nacional do livro, 1952).

Mas por ocasião do lançamento dessa obra cada um deles já segue rumo diferente. Alçado à condição de dirigente educacional especializado junto à recém-criada Unesco Luiz Heitor instala-se definitivamente em Paris. Enfrentando desafio ainda maior, a partir de 1951, Mercedes de Moura Reis (que assume, depois de casada com Evandro Pequeno, o nome de Mercedes Reis Pequeno) trabalha na instalação da Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro - atual Dimas, Divisão de Música e Arquivo Sonoro -, à cuja frente permanecerá até sua aposentadoria, registrada em junho de 1990 (tendo completado 81 anos em fevereiro de 2002, dona Mercedes ainda se dedica à missão de atualizar, em bases correntes, a mesma Bibliografia Musical Brasileira, magnífico projeto agora encampado pela Academia Brasileira de Música). Seguindo a trilha de antecessores ilustres como Araújo Porto-Alegre, o Visconde de Taunay, Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno, Cléofe propõe-se, paralelamente aos trabalhos de docente da UFRJ, reconstituir vida e obra do padre-mestre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), tarefa igualmente gigantesca que a manterá ocupada praticamente até o final do milênio.

Algumas datas simbólicas da trajetória da professora nessa segunda metade do século XX não poderão deixar de ser mencionadas. Em 1958, fruto de árduo trabalho de pesquisa no estabelecimento de uma partitura definitiva e de intensivo preparo dos cantores e instrumentistas envolvidos, Cléofe rege, ao lado do maestro Edoardo De Guarnieri, o concerto do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em que é apresentada, para

assombro da comunidade musical internacional, a íntegra da Missa de Réquiem de 1816, obra máxima de José Maurício; lançada imediatamente em elepê do selo Festa, a obra atinge circulação mais ampla, abrindo caminho para a série de gravações (iniciada naquela mesma época) em que a Associação de Canto Coral terá papel relevante, seja em execuções “a cappella”, seja em composições de caráter vocal-sinfônico. Em 1965, sempre sob a direção da maestrina e por iniciativa do Ministério das Relações Exteriores, a associação excursiona pela Europa, participando de 22 concertos, apresentados em sete países diferentes. Em 1971 distribui-se o “Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia” (Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura-Conselho Federal de Cultura, 1970) - obra inigualável no gênero, que ainda hoje serve de modelo para os trabalhos dos especialistas da área - cujas 413 páginas, abrangendo 237 itens catalogados, resumem o trabalho de pelo menos trinta anos de pesquisa incessante em arquivos do Brasil e da Europa. Em 1986 a maestrina atinge o ápice de sua produção fonográfica ao gravar na própria Escola de Música da UFRJ, à frente do coro misto da Associação de Canto Coral e ao lado do maestro Henrique Morelenbaum (que rege a “Camerata Rio de Janeiro”), a íntegra da Missa de Nossa Senhora do Carmo, de 1818; nesse elepê do selo Clio, a beleza da partitura (uma das mais expressivas missas do padre José Maurício) é colocada em maior evidência pela utilização de equipamento capaz de garantir padrões de tratamento acústico superiores aos de todas as suas gravações anteriores. E finalmente, em 1997, publica-se o derradeiro texto da mestra, “José Maurício Nunes Garcia: Biografia” (Rio de Janeiro, Ministério da Cultura-Fundação Biblioteca Nacional-Departamento Nacional do Livro, 373 páginas mais o acréscimo de um suplemento iconográfico de 20 páginas) - livro em que a obra do padre carioca é revisitada e rerepresentada à luz de novas descobertas, além de contraposta ao colorido pano de fundo histórico-social que caracterizou a transição dos séculos XVIII-XIX, período em que floresceu a arte de José Maurício.

Cumprir observar que, já idosa e muito doente (praticamente enclausurada em seu apartamento do bairro da Glória), além de desprovida de recursos para prosseguir suas pesquisas nos anos 90, dona Cléofe só conseguiu completá-las graças ao auxílio concedido (em 1991) por uma bolsa da Fundação Vitae; mas cumpre lembrar também que a própria escritora não terá a satisfação de ver publicado e distribuído seu último

livro: antes disso, mergulha no triste crepúsculo de um estado vegetativo que se prolongará até o início de maio último quando se lhe extingue o último lampejo de vida.

Tive a oportunidade de conhecer dona Cléofe em 1987, durante uma das sessões de musicologia histórica do Primeiro Congresso Brasileiro de Musicologia, realizada no auditório “João Baptista Julião”, do Instituto de Artes do Planalto (campus paulistano da Unesp). Nessa ocasião, eu tentava localizar os libretos do século XVIII que poderiam ter servido de inspiração para a composição da abertura sinfônica do padre José Maurício caracterizada por sua associação a “relâmpagos e trovoadas”, conhecida como “Zemira” (1803); relatando-lhe a inutilidade das minhas buscas e o esgotamento de várias pistas falsas, dela ouvi uma sugestão preciosa: deixar de lado as pesquisas da área lírica para dedicar-me a pesquisas do campo literário, investigando especialmente a possibilidade do padre-músico ter se limitado a fornecer uma espécie de comentário musical a algum texto traduzido (no todo ou em parte), encenado ou simplesmente recitado por um cultíssimo contemporâneo seu, o futuro Marquês de Maricá (Mariano José Pereira Fonseca, 1773-1848). Pouco tempo depois pude fechar aquela pesquisa, cujos resultados foram detalhadamente apresentados à 438 Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (sediada pela UFRJ em julho de 1991) e publicados no volume de anais desse congresso: o fato de Maricá ter sido preso por ocasião da Conjuração Carioca de 1794, constando dos autos da devassa a apreensão, em sua casa, de uma coleção das obras completas de Voltaire, constitui indício mais do que suficiente para sustentar a hipótese de que aquela sinfonia mauricana destinava-se a ilustrar a célebre cena da “tempestade seca” provocada pela aparição do fantasma do rei assírio Nino, na tragédia voltairiana “Semíramis”, representada pela primeira vez em 1748. Vinte anos depois da composição de “Zemira” (isto é, em 1823), Rossini utilizaria essa mesma fonte para compor, com base em libreto de Gaetano Rossi, um de seus mais célebres melodramas trágicos, a “Semiramide” - valendo-se dessa mesma cena para construir o denso concertante correspondente ao final do primeiro ato da ópera. Temos uma contraprova do impacto dramático produzido pela leitura daqueles vigorosos versos voltairianos, reforçado pela maestria do tratamento musical rossiniano: eles ainda ecoariam, em meados do século XIX, nas páginas de uma outra partitura, igualmente magistral: em sua “Grande fantasia sulla Semiramide” (opus

51), Sigismond Thalberg (1812-1871) utiliza-se exatamente dessa passagem da ópera como cerne para a elaboração de uma de suas mais vibrantes peças de concerto (hoje disponível em CD do selo Naxos, produzido em 1993 pelo pianista Francesco Nicolosi).

Este exemplo elementar e singelo de orientação que, na prática, consistiu apenas no fornecimento de resposta a algumas perguntas que eu fizera à pesquisadora, não demandando mais do que poucos minutos de sua atenção, serviria para demonstrar genericamente a importância do diálogo entre um aprendiz e seu mestre - no nosso caso, do diálogo entre um musicólogo principiante e uma pesquisadora experimentada, que àquela altura podia exarar sem maiores dificuldades recomendações embasadas em seus mais de 70 anos (idade de dona Cléofe àquela época) e em seu meio século de experiência na espinhosa área da musicologia histórica.

Mas, muito mais do que isso, a fecunda sugestão que me fez serviu para demonstrar, na prática, a importância de se exigir, daqueles que desejam expor-se ao trabalho extenuante e inglório característico do campo musicológico, sólida formação geral. E dona Cléofe era um exemplo vivo dessa qualidade, denotando em suas análises a visão polivalente da musicista ao mesmo tempo artista e cientista, historiadora, crítica literária, psicóloga e socióloga, múltiplos talentos largamente empregados em sua produção, mas que no plano pessoal eram trazidos ocultos por debaixo da capa de imperiosa regente que efetivamente foi.

E é por saber disto que prefiro lembrá-la não como aquela reservada senhora despojadamente vestida, com os cabelos presos num severo coque, como é invariavelmente mostrada pelas fotografias veiculadas nestes últimos vinte anos. Prefiro recordá-la tendo à minha frente a antiga foto reproduzida na contracapa de seu último livro, mostrando força e tenacidade estampadas na expressão da face e muita, muita inteligência transbordando na firmeza do olhar. Esta sim, seria aquela mesma moça que, em 1951, comparecia com assiduidade aos ensaios do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, para exercer a humilde função de preparadora, no adestramento e na lapidação dos talentos latentes dos cantores e instrumentistas participantes da estação outonal então intitulada “temporada lírica nacional”. Isso numa época em que a denominação de “temporada lírica” só era concedida ao alinhamento de pelo menos uma dezena de óperas diferentes, num repertório que se

estendia de Mozart e Pergolesi até Mussórgski e Puccini: um regente daquela idade áurea certamente daria risadas se soubesse que no início do século XXI empregariamos a mesma denominação para designar uma frouxa reunião de três ou quatro óperas previsíveis, apresentadas em montagens negligentes, estreladas por cantores medíocres - muitos deles conhecidos por exibirem-se (por falta de orientação adequada ou em obediência à lei do mínimo esforço) num único papel, por anos e anos a fio.

Tomando essa foto como ponto de partida e retrocedendo ainda mais no tempo, conseguiremos até imaginar a adolescente sonhadora que um de seus maiores amigos, o mestre e orientador Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, poucos anos mais velho, conheceu em 1933, quando ela ainda tinha 20 anos de idade. Ao descrevê-la pouco tempo depois, na matéria “Compositores no berço: a classe de composição do Instituto Nacional de Música em 1936” (texto reproduzido posteriormente em seu livro “Música e Músicos do Brasil”), Luiz Heitor analisa a peça por ela apresentada para comprovação de aproveitamento no curso de composição coordenado pelo maestro Francisco Braga, oferecendo-nos um aspecto insuspeitado da personalidade da grande pesquisadora que ainda se gestava sob a modesta aparência de aluna aplicada: “Com Cléofe Person de Mattos entramos em plena florescência romântica. A individualidade da jovem compositora ainda não conseguiu emergir daquela grandiloquência em que há claros vestígios da linguagem sonora dos grandes mestres românticos do piano. Mas a sua desenvoltura é de molde a inspirar-nos fundadas esperanças.”

**NOTA:** Optamos por omitir uma designação detalhada das fontes bibliográficas que nos permitiram proceder à reconstituição da carreira inicial de dona Cléofe; em sua quase totalidade, nosso texto foi elaborado com base nas informações contidas na própria coleção (em dez volumes) da “Revista Brasileira de Música”. Agradecemos a colaboração de dona Mercedes Reis Pequeno e seu pessoal de apoio sediado na Academia Brasileira de Música, que, mesmo à distância, pronta e gentilmente nos forneceram importantes dados complementares - permitindo o esclarecimento, por exemplo, da controvérsia relativa à data de nascimento da nossa homenageada.