

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

CINIRA POLONIO (1857-1938) E VIÚVA GUERREIRO (1858-1936): COMpositoras e empresárias de sua arte

Patricia Amorim de Paula
Faculdade de Educação/UNICAMP
paulaapatriacial@hotmail.com

Inspirada pela provocação presente no texto de Séverine Sofio: “Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX”, discuto neste texto dois perfis femininos de mulheres nascidas no Oitocentos que obtiveram relativo sucesso em suas carreiras sobretudo porque se dedicaram a produções musicais de grande circulação no início do século XX, uma delas no Teatro de Revista, e a outra, com gêneros musicais dançantes, matriz comum que deu origem ao choro e ao samba. Falarei especificamente sobre Cinira Polonio (1857-1938) e Viúva Guerreiro (1858-1936); mulheres contemporâneas, compositoras e empresárias de sua arte.

Cinira Polonio, natural do Rio de Janeiro, desenvolveu sua criação musical no âmbito do Teatro de Revista, especialmente como atriz, num meio musical mais próximo do popular: cantava, tocava harpa, piano e suas composições eram bem diversificadas¹, embora estivessem mais voltadas para as operetas e para o Teatro de Revista. Também atuou como maestrina e dividiu os palcos em alguns momentos com Chiquinha Gonzaga (1847-1935), pois, além de serem contemporâneas, seus caminhos profissionais eram praticamente coincidentes e compartilhavam do mesmo ativismo político na cena artística, na luta pelos direitos autorais.

Cinira não foi casada, e o fato de ter se apresentado profissionalmente como atriz e ter estado associada politicamente ao feminismo, já eram motivos suficientes para alijamento social, o que espantosamente não foi tão combatido no âmbito de sua imagem pública, segundo Angela Reis (1999). A autora assinala que alguns elementos podem ter

¹ Até o presente momento, localizei as seguintes composições de sua autoria: Souvenir du Brésil, grande valse brillante pour piano, publicada em Paris por Louis Gregh; Sous mon regard someille, berceuse, publicada por Narciso & Arthur Napoleão; O Carioca, celebre tango para piano, publicado por Narciso & Arthur Napoleão e o Fado Cinira Polonio, publicado pela Casa Levy e pela A. Di Franco Editor (ambas de São Paulo). Há uma gravação do Fado Cinira Polonio pelo intérprete Geraldo Magalhães, de 1906, disponível na Discografia Brasileira do Instituto Moreira Salles no seguinte link: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/creator/Geraldo%20Magalh%C3%AAs/p/4>, acesso em 06 ago. 2021.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

contribuído para essa imagem positiva: o fato de Cinira ter recebido uma boa educação (ela completou os seus estudos na Itália, país de origem dos seus pais), por sua capacidade de entabular uma conversa (fato mencionado com frequência nas páginas da imprensa), pela fluência em idiomas estrangeiros, experiência na Europa (ela esteve na França, Portugal e Itália) trabalhando como artista em diferentes frentes: composição, artes cênicas e direção artística. Ela também se valia da estratégia de estabelecer um contato próximo com a imprensa endereçando cartas com regularidade e para diversos jornais e apresentava convites aos jornalistas para os seus espetáculos, sobretudo a partir de 1900, momento em que retorna ao Brasil depois de uma temporada vivida em Portugal. Por todas as razões apontadas, é possível dizer que Cinira não era somente artista, mas uma espécie de empresária de sua arte, experiência que provavelmente aprendeu com seus pais que foram comerciantes na Casa Grão-Turco, na rua do Ouvidor, durante todo o tempo de vida deles no Brasil. Estamos falando de componentes fundamentais para a constituição da imagem pública de uma artista que, no entanto, se distribuem desigualmente entre as camadas sociais de artistas. Mas prescindem de estar mesclados a características fortemente associadas ao universo feminino, como charme, juventude e, em especial, elegância, conforme nota-se na sequência.

Alta, esbelta, graciosa, elegante; não é Cinira uma bonita mulher, é mais do que isso, é uma mulher encantadora e apesar de não ser moça, tem uma aparência de uma mulher de trinta e poucos anos, pois conserva os seus encantos e a sua bela plástica inalterada.

[...] com aquela graça, aquele encanto, aquelas formas e o imenso *gable* que possui poderia comandar exércitos e ver a seus pés testas coroadas (O Teatro, n. 78, 20 dez. 1907).

A esse respeito, Lucy Green (2001) apresenta uma análise pertinente ao comparar duas situações distintas de performance musical feminina, a das cantoras e a das instrumentistas. Quando a autora identifica na cantora e na sua apresentação vocal - uma vez que a fonte sonora dela é o seu próprio corpo - , um círculo autorreferente do corpo à feminilidade e desta àquele. O corpo feminino, nesse sentido, é afirmado e celebrado pelo público. Algo semelhante ocorre com a mulher nas artes da cena, conforme vimos na trajetória de Cinira Polonio.

Faz sentido a diferenciação percebida por Green (2001), pois no caso das instrumentistas, mesmo estando o seu corpo intencionalmente exposto ou não, há uma

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

peça tecnológica mediando toda a cena. O instrumento que ela maneja ou controla rompe com a narrativa da feminilidade frágil e submissa engendrada pelo patriarcado, e lança, de certo modo, a imagem de uma feminilidade que controla, que se aliena em um objeto e usurpa o mundo, parafraseando Green (2001, p. 60). Ainda sobre a instrumentista e seu perfil de exibição qualitativamente diferente da cantora e da atriz, a autora ressalta:

Elas tendem a ser menos femininas porque aparecem menos limitadas pelas vicissitudes de seus corpos, menos alienadas da tecnologia, menos disponíveis no terreno sexual e personificam menos a imagem contraditória da virgem-prostituta. A erosão dessas quatro categorias no ato da interpretação instrumental das mulheres ameaça desintegrar algumas das características fundamentais da feminilidade, tal como tem construído e negociado os homens e as mulheres no contexto geral do patriarcado (GREEN, 2001, p. 59 - tradução de minha autoria).

Os efeitos dessa relação são perturbadores de duas maneiras: 1) perturbam nosso senso comum, nossas construções patriarcais de feminilidade, implantando novas e abrasivas imagens de exibição e 2) podem perturbar nossa percepção dos significados intrínsecos inserindo essas imagens no filtro da masculinidade através da qual parecemos aprovar a feminilidade porque vemos a intérprete, todavia, o que estamos aprovando é o som, pelos significados intrínsecos que ele desperta ou pelo que consideramos ser a própria música (GREEN, 2001, p. 61).

Nesse sentido, a música seria sexualmente neutra, “universal”, contudo, nessa sociedade patriarcal que estamos analisando são as obras masculinas justamente percebidas como “universais” ou sexualmente neutras, enquanto que para tratar da produção musical feminina se usa uma linguagem sexuada. Já nos detivemos sobre esse assunto no relatório científico anterior, portanto, só convém retomar algumas considerações sobre ele. No vocabulário erigido pela imprensa do Oitocentos e início do século XX, ao se dirigir às mulheres artistas e suas atuações profissionais, havia sempre palavras que fugiam do escopo da profissão e esbarravam em ideais femininos sobrepostos por meio de uma escrita claramente masculina. Os efeitos do ponto de vista profissional eram insignificantes, contudo, do ponto de vista do imaginário social eram estruturantes e perenes. Os termos geralmente atribuídos a elas, em diferentes contextos eram: beleza, simpatia, graça, elegância, estatura, corpo esbelto, juventude, primor, de

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

primeira classe, vulto, graça, bela inteligência, bela genialidade, simpatia, estimada, distinta, amadora, insigne e fina, somente para dar alguns exemplos.

Ao que parece, o sucesso da imagem pública de Cinira Polonio se justifica, desse ponto de vista, pelo fato de ela ter transitado entre os dois mundos: ter sido atriz e cantora, mas também compositora e instrumentista. Além disso, não é possível dizer que a origem social de Cinira venha de uma camada social abastada e socialmente privilegiada. Mas a chance de uma artista nascida numa camada média como a dela, consiste no acesso a uma boa educação e, inclusive, na experiência vivida no lugar em que residia, a afamada Rua do Ouvidor, importante centro artístico carioca. A Rua do Ouvidor, logradouro de grande parte das professoras de piano encontradas por meio dos anúncios analisados nessa pesquisa, concentrava às últimas novidades da moda parisiense, uma alta circulação de pessoas bem vestidas, cujo objetivo era o de ver e serem vistas e quase a totalidade dos jornais cariocas tinham sua sede neste local, conforme se nota por meio do depoimento do viajante estrangeiro, Carl Schelichthorst (1825), registrado na antologia organizada por Miriam Leite (1984).

As artistas francesas que habitam a Rua do Ouvidor sabem muito bem aproveitar isso. Todos os anos, centenas delas vêm da França recomeçar na capital do imenso Império uma carreira, na qual em Paris, Bordéus e Marselha há muito estavam aposentadas. O brasileiro, muito morigerado em seus gozos, merecedor da censura da sovínice em muitas coisas, neste ponto é pródigo e sua propensão para o belo sexo é tal que chega a vencer a inata aversão contra tudo o que é estrangeiro. No mais, a Rua do Ouvidor tem aspecto singular e nela, por momentos, a gente se julga em Paris. Caixeiras exageradamente pintadas, com cinturas finas e olhos à espreita, exibem gastos encantos diante dos espelhos, cosem em atitude elegante ou lançam as redes de seus olhares pela longa fila das lojas, o que até certo ponto lembra o Palais-Royal (LEITE, 1984, p. 116).

Cinira Polonio conseguiu extrair o melhor possível desses pequenos percalços estruturantes da imagem sobre o fazer artístico feminino, o que se deve em parte por sua escolha profissional muito mais próxima da popularidade, semelhante ao feito por Chiquinha Gonzaga, ambas parceiras e contemporâneas. Além disso, apresentava profundo domínio sobre a carreira que escolheu, tendo em vista que ela, além de atriz, foi diretora, maestrina, compositora e produtora. Esse aspecto merece destaque, afinal

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

contribuiu para que ela fosse independente como artista e não estivesse totalmente suscetível à dominação de outrem.

Já Seraphina Augusta Mourão do Valle², a Viúva Guerreiro, foi natural da vila de Rio Bonito, região de topografia acidentada do interior fluminense. Filha do fazendeiro Lino Machado do Vale e de Guilhermina Alves Mourão do Vale, foi criada na Fazenda do Barreado, a maior de Rio Bonito que contava com mais de 200 trabalhadores escravizados. Começou a estudar piano aos 10 anos de idade.

Em 1882, conheceu o português João de Souza Oliveira Barreto, comerciante e afinador de pianos, estabelecido na Travessa São Francisco de Paula, hoje Rua Ramalho Ortigão. Pouco tempo depois, casaram-se e transferiram-se para o Rio de Janeiro.

Após a edição da valsa "O Piano de Crystal", provavelmente a primeira composição de destaque de Seraphina Barreto, e produzida por Oliveira Barreto & C. no ano de 1896, o estabelecimento passou a se apresentar como "Piano de Crystal".

Todavia, a atividade de composição passara a ser mais constante somente após o falecimento de seu primeiro marido, Oliveira Barreto, em 1900. A partir desse momento, ela passou também a apresentar-se ao piano na loja, executava composições autorais e de diversos compositores da época.

Em 1902, Seraphina do Valle, casou-se com Joaquim Augusto Guerreiro Lima, advogado e viúvo, ele tinha um escritório de advocacia, na sala 35, no Palacete Lisbonense, bem próximo da Piano de Crystal. Provavelmente se conheceram nesse trânsito. E juntos passaram a administrar a loja de pianos e partituras, ainda na Travessa São Francisco de Paula, 8. Em 1908, transferiram a loja para a Rua Sete de Setembro, 169. Em 1910, Seraphina perdeu o segundo marido, e a partir de 1913, a loja passou a ser conhecida como Casa Viúva Guerreiro.

Devemos reconhecer que a atitude de Viúva Guerreiro revelou coragem e força de sua parte, em meio a dor de uma mulher que enviudara duas vezes no espaço de tempo de uma década, não possuía herdeiros diretos e teve que encontrar forças para suprir sua própria existência. Isso não é pouco se pensarmos que o contexto social no qual ela viveu não era favorável às mulheres empreendedoras, afinal, tratava-se de uma sociedade

² Agradeço a pesquisadora Glaucia Virginia Costa pelas trocas de pesquisa a respeito da Viúva Guerreiro que muito colaboraram para suprir lacunas presentes na documentação a que temos acesso nesse momento.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

patriarcal, embora já fosse republicana. Mesmo assim, após três anos de luto e trabalho, ela imprimiu uma identidade ao negócio familiar que podemos inferir que foi a autoafirmação de quem ela era diante daquela sociedade, ou seja, a Viúva Guerreiro, a Casa Viúva Guerreiro.

Abrimos breve parêntese aqui, somente para dar ênfase a esse ponto. Jean-Yves Mollier (2010) em suas análises acerca das relações sociais no âmbito dos negócios editoriais na França, dos anos de 1789 a 1914, permite que o leitor observe a centralidade masculina no domínio desse mercado e como essas disputas eram vivenciadas e regradas no interior de cada família herdeira.

Foi arquitetado intencionalmente o afastamento das mulheres no âmbito dos negócios editoriais na França, pois compreendia-se que a presença delas “poria em risco a propriedade burguesa, os bens, a herança, o império solidificado por gerações de homens que, uns após outros, tentam assegurá-lo, consolidá-lo”, parafraseando Mollier (2010, p. 380).

Guardadas as devidas proporções, sabemos que se tratou da experiência francesa, contudo, ressaltamos que a circulação de ideias nesse período no eixo transatlântico foi uma realidade. Portanto, tratou-se de um feito digno de reconhecimento o fato de a Viúva Guerreiro ter conduzido seus negócios na música durante 6 anos completamente sozinha. Sabe-se que, a partir de 1916, ela firmou uma sociedade com José Deocleciano Gomes Júnior, porém não se sabe ainda como e por quê se uniram, e no que consistiu a sociedade de ambos³.

É preciso dizer que músicos bastante conhecidos, cuja a carreira sobreviveu a ação do tempo, passaram por essa editora. Aristides Manuel Borges (1884-1967), com a valsa “Sonho de Amor” (1911) e o tango carnavalesco “Cae no Mangue” (1911), J. Freire Júnior (1881-1956), com a polka-choro “Choro do Malaquias” (1912), primeira composição de sua autoria a ser gravada pelo Grupo do Malaquias na Odeon, Pedro Sá Pereira com a valsa “Nas azas do amor” (1914) e a schottisch “Teu amor nos une” (1914) e o “Rei do Samba, Sinhô”, José Barbosa da Silva (1888-1930), do qual a casa comprou os direitos das obras dele que estavam em consignação e foram vendidas até 31 de maio de 1922 por 2:180\$250 (dois contos cento e oitenta mil e duzentos e cinquenta réis), valor

³ Correio da Manhã, RJ, 1 jul. 1916; O Paiz (RJ), 10 set. 1916, p. 08.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

que correspondia a 14,5% do valor capital da empresa, conforme a sociedade firmada em 1916.

Sobre as composições da Viúva Guerreiro⁴, um aspecto interessante a ser ressaltado é a forma como elas são apresentadas pela imprensa, em alguns momentos atribuindo a autoria à casa editora Viúva Guerreiro e não diretamente à pessoa que a concebeu. Essa forma de divulgação é recorrente. Ao mesmo tempo que essa situação pode ser encarada como uma confusão de papéis por parte dos meios impressos, pode ser também uma estratégia da própria Viúva Guerreiro cujo o interesse maior era o de divulgar a casa, enquanto a autora podia ficar em segundo plano.

Verifica-se com frequência, por exemplo, que suas composições são dedicadas aos fregueses, pessoas socialmente influentes e a causas sociais. Além disso, era uma espécie de tradição dessa autora publicar composições festivas, por ocasião das festas de fim de ano, com bons votos ao público frequentador de sua casa publicadora.

Cabe também um destaque a duas realizações que, além de revelar estratégias de promoção social de sua empresa, apontam possivelmente afinidades políticas. Ela encomendou um retrato do Sr. Senador Ruy Barbosa, em aquarela e cetim, juntamente com a valsa intitulada “Supremo mestre” (1916), impressa em letras douradas, uma composição de sua autoria.

Em 1944, essa valsa foi gravada pela primeira vez pelo pianista Mário de Azevedo, e reproduzida em outras duas gravações no LP *Subindo ao Céu*, em 1960, e no CD “Eles fizeram história”, vol. 1. Convém mencionar que Mário de Azevedo iniciou sua carreira como pianista da Casa Viúva Guerreiro, foi responsável pela performance de

⁴ Até o presente momento, localizei as seguintes composições de sua autoria: Rosario de lagrimas, schottisch (1912); Dêem azas ao Brasil, polka (1913); Bacurau, tango brasileiro, (1913); Boas Festas, polka (1913); Loin de tes yeux/Longe dos teus olhos, valsa lenta (1913); Saúde e dinheiro, contra a urucubaca, tango (1914); Secret du Coeur, schottisch (1914); Minha queridinha, mazurka (1915); Dentro do coração, valsa lenta (s/d); Gratidão, valsa lenta (1917); Sonhos são visões, valsa lenta (1917); Magoas ocultas, valsa lenta (1918); Meu coração é teu, valsa lenta (s/d); Nobreza d’alma, valsa sentimental (s/d); O silencio é sonho que não dorme, valsa lenta (s/d); Quando penso em ti, valsa boston (s/d); Scismando, valsa poética (s/d); Coração magoado, schottisch (s/d); Sinhá, valsa lenta (s/d); Sonho das Flores, valsa (s/d); Teu olhar me seduz, valsa lenta (s/d); Triumpho e gloria, valsa lenta (s/d); Aliança Liberal, valsa gaúcha (1930). Há duas gravações disponíveis na interpretação do pianista Mário de Azevedo da valsa “Supremo Mestre”, 1944 e da valsa “Quando penso em ti”, de 1947, na Discografia Brasileira do Instituto Moreira Salles nos seguintes links, respectivamente: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/Supremo%20mestre/>, e <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/author/Vi%C3%BAva%20Guerreiro/>, acesso em 06 ago. 2021.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

estreia da valsa “Quando penso em ti” na Rádio Jornal do Brasil e, posteriormente, incluiu a gravação dela ao LP “Subindo ao Céu”.

Outra referência foi a polka “Dêem azas ao Brasil” (1913), dedicada ao Aero-Club Brasileiro, cuja edição ofereceu 50 exemplares para serem vendidos em benefício da subscrição nacional de aviação. Além disso, o anúncio dirige-se, especialmente, ao público amador, que poderia facilmente incluir ao seu repertório e conseqüentemente colaborar para o desenvolvimento da aviação nacional.

Houve também a valsa gaúcha “Alliança Liberal”, oferecida ao então Presidente da República, Getúlio Vargas. Convém lembrar que Getúlio Vargas foi o líder da chamada “Revolução de 1930”, responsável por impedir que o último presidente eleito, Júlio Prestes, assumisse a eleição em 1º de março de 1930. É preciso ressaltar que Getúlio, como militar, reuniu aliados e marchou rumo à São Paulo disposto efetivamente a tomar o poder na bala, mas seu intuito foi frustrado porque não havia tropa contrária a ele e, nesta ocasião, Getúlio foi aclamado pelo povo, que provavelmente estava insatisfeito com as trocas de famílias no poder durante a chamada “República Café com Leite”. É possível inferir que a Viúva Guerreiro fosse uma mulher conservadora, de origem aristocrática e afeita ao monarquismo, tanto é que ela chama a “Revolução de 1930” de “segunda Independência do Brasil”. No entanto, é preciso ponderação, afinal ela não acompanhou o período ditatorial do Estado Novo getulista (1937-1945), pois faleceu antes do Golpe de Estado. De qualquer forma, é possível reter que a Viúva demonstrou ser uma mulher atenta, interessada, pronta a apoiar quem estivesse no poder, “pelo bem da nação” e pela manutenção de seu próprio comércio.

É possível inferir que o sucesso da casa editora e da compositora Viúva Guerreiro estiveram relacionados a sua intimidade para com o público em geral, publicando peças palatáveis e acessíveis aos leigos, sobretudo, às mulheres, principal público consumidor desses gêneros, conforme nota-se desde o advento da imprensa feminina, na qual a música sempre esteve de braço com a moda (PEREIRA, 2020). No anúncio a seguir se vê a sugestão de público alvo nas seguintes palavras: “as gentis patrícias podem ouvir a mais poética confissão de amor de um coração de enamorado poeta” e “depois seu preço é ao alcance de todas as bolsas”.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

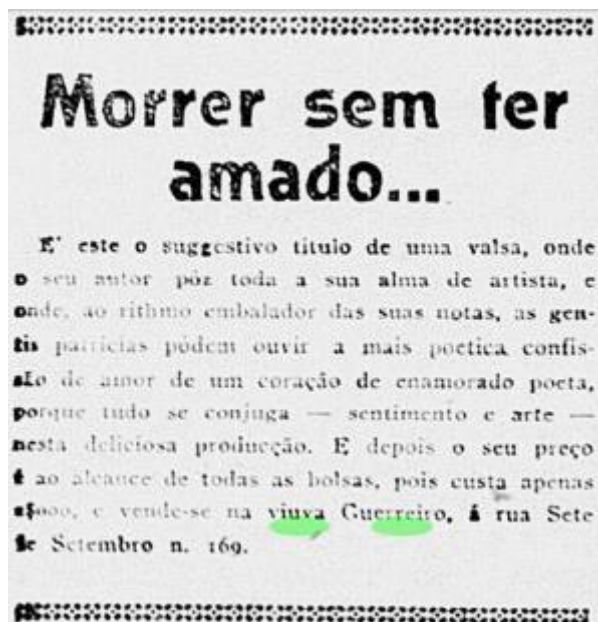


Figura 1: Lanterna, diário vespertino, RJ, 8 mar. 1918, p. 02.

Considerações finais

As trajetórias distintas dessas mulheres contemporâneas, uma mais cosmopolita e progressista, e a outra mais provinciana e conservadora, permitem notar que algumas mulheres vivenciaram condições dignas para prover seu sustento como empresárias de sua arte. Ou seja, a despeito de suas diferenças, ambas foram pioneiras e desbravadoras em suas profissões artísticas. Não somente como musicistas, cabe reforçar, mas atuando na cadeia de produção que lhes permitiu, de certo modo, a realização no meio musical. A maioria das mulheres que se dedicaram a carreira musical não tiveram a mesma condição,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

é preciso reiterar. Porém, é importante se perguntar: por que esse legado não sobreviveu à ação do tempo e por que não fez parte da continuidade histórica tornando-se algo pontual e local, não lembrado em nosso tempo?

Referências Bibliográficas

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

GREEN, L. **Música, género y educación**. Trad. Pablo Manzano. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

LEITE, Miriam M. (Org.). **A condição feminina no Rio de Janeiro – século XIX**: antologia de textos de viajantes estrangeiros. São Paulo: HUCITEC; Edusp; Pró-Memória, 1984.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

LUCA, Tania Regina de. Mulheres em revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018

MOLLIER, J. **O Dinheiro e as Letras**: história do capitalismo editorial. Trad. Katia Aily Franco de Camargo. São Paulo: Edusp, 2010.

PEREIRA, Avelino R. A música de braço com a moda: mulheres compositoras na imprensa feminina. **Dossiê Dobras**, v. 14, n. 19, mai-ago, 2020.

REIS, Angela de Castro. **Cinira Polonio, a divette carioca**: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

SOFIO, Séverine. Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 71, set-dez, 2018.