



## **O choro em São Luís: retratos do choro na capital maranhense do final do séc. XIX**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Raimundo João Matos Costa Neto*  
*UFMG - rjmcneto@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo apresenta uma discussão sobre a existência de fatores que representam as primeiras definições do termo “choro” na capital maranhense do final do séc. XIX. O fio condutor dessa discussão é a comparação entre os contextos musicais e “paramusicais” (cenários, ações, habitat social etc.) das cidades São Luís (MA) e Rio de Janeiro (RJ) do final do séc. XIX. Para fundamentar a discussão utilizo a pesquisa bibliográfica em trabalhos acadêmicos, obras literárias e recortes de jornal.

**Palavras-chave:** Música popular. Choro. Maranhão.

**Choro Music in São Luís: Perspectives of Choro in the Capital of the State of Maranhão (Brazil) in the End of the 19th Century.**

**Abstract:** This article presents a discussion about the existence of factors that represented the first definitions of the term “choro” in the capital of the state of Maranhão (MA) in the end of the 19th century. The main argumentation relies on the comparison between the musical and para-musical contexts (surroundings, actions, social habitat, etc.) in the cities of São Luís (MA) and Rio de Janeiro (RJ) in the end of the 19th century. In order to support this discussion, I use bibliographical research of academic work, literary work and newspaper articles.

**Keywords:** Popular music. Choro. Maranhão.

### **1. Introdução**

Apresento neste artigo um breve resumo do primeiro capítulo da dissertação intitulada: *E tem choro no Maranhão?* Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX, em que proponho uma discussão sobre a provável existência de múltiplos processos de formação do choro ocorridos simultaneamente no Brasil. O fio condutor dessa discussão é a comparação entre os contextos musicais e “paramusicais” (cenários, ações, habitat social etc.)<sup>1</sup> das cidades São Luís (MA) e Rio de Janeiro (RJ), no recorte cronológico que compreende o final do séc. XIX a meados do século XX.

A partir da investigação em fontes primárias como jornais de época e obras literárias foi possível coligir informações importantes para verificarmos “retratos” das primeiras representações do termo choro no séc. XIX. Alguns trabalhos acadêmicos na área da História também foram consultados nessa investigação, com destaque para a dissertação do

Marcos Melo de Lima (2014), intitulada *A vadiagem e os vadios: controle social e repressão em São Luís (1870-1888)*<sup>2</sup>. Parte das informações estão relacionadas a aspectos primordiais que norteiam os discursos genealógicos sobre o choro no Brasil, como a música urbana do séc. XIX, a “vida festiva” e a “malandragem” dos músicos chorões e a influência da música europeia. A narrativa de Pinto (1936) em *O Choro* foi utilizada como parâmetro para a observação de características semelhantes relativas ao ambiente social e aos hábitos festivos dos músicos no Rio de Janeiro e em São Luís<sup>3</sup>, fortalecendo assim a possibilidade de pensarmos em outros cenários propícios para a ocorrência de práticas e comportamentos relacionados às representações do choro como “festa” ou reunião de músicos, a proximidade entre “erudito e popular” e jeito de tocar a música europeia.

## 2. Retratos do choro na memória social do Maranhão

Até então, a maioria das referências encontradas sobre a música no Maranhão está direcionada ao âmbito erudito-religioso<sup>4</sup>, em detrimento da música popular urbana que, como veremos a seguir, fazia-se presente nas ruas, nas casas e em festas populares. Na São Luís dos anos 1870, essa música urbana tinha como protagonistas músicos oriundos de diferentes camadas sociais, como escravos, indivíduos libertos e livres (comerciantes, estivadores e funcionários públicos). Esses músicos se reuniam para tocar em quitandas, em festas patrocinadas e pelas ruas da cidade. As reuniões eram regadas à bebida, batuque e “vadiagem”, e constantemente terminavam em brigas, o que incomodava os cidadãos nobres da cidade, ou seja, a elite social (LIMA, 2014: 21). Os “chinfrins” eram noticiados frequentemente nos jornais locais como algazarra e motivo de revolta da vizinhança, segundo Lima (2014), o periódico *O Paiz*, de 27 de janeiro de 1880, atribuía a chinfrim o seguinte significado: “bailes de meretrizes”, e no jornal *Pacotilha* de 21 de janeiro de 1884, foi divulgada a seguinte reclamação,

Aqueles moradores da Praça d’Alegria passaram a noite de sábado em claro, bastante incomodados com a vozeria infrene que se erguia bem alto de um *chinfrim* que ali houve verdadeira orgia, patuscada baixa de lupanar. *Foi um bródio soberbo regado de vinhaça e comilança*, ruidoso, animado, cínico, pandega debochada de quem anda por aí a perder a noite com manifesto prejuízo do sossego público. *Pelas duas horas da madrugada houve musicada rasgada, infernal, de piano velho, realejo e violão, algazarra impossível de suportar, coisa de se fazer doer os ouvidos* (LIMA, 2014: 64, grifos meus).

É possível conferir na citação acima um certo grau de menosprezo com que a imprensa local se refere a esses encontros musicais, o que certamente indica a ocorrência de

uma mobilização da elite maranhense em tornar pública sua indignação perante aos sons que vinham das ruas e lares festivos. No entanto, mesmo com uma “legislação proibitiva aos batuques, cantorias e danças fora dos locais determinados e devidamente autorizados pelas autoridades policiais”, as festas ainda ocorriam frequentemente, geralmente patrocinadas por membros dessa mesma elite indignada, o que revela um entrelaço social e um certo jogo de poderes, como afirma Lima (2014),

O aumento das denúncias nos jornais da cidade, em determinados períodos festivos, revela a ineficácia dos aparatos de policiamento e das leis municipais no controle e repressão a tais divertimentos de escravos e outros sujeitos pobres. Mas também são indícios das “vantagens” e “concessões” que se estabeleciam no intrincado jogo das relações de poder, que se dava entre as elites e esses sujeitos (LIMA, 2014: 53).

A frequência com que os “chinfrins”, batuques e vadiagem foram noticiados nos periódicos da época revela o gosto dos músicos maranhenses pela “vida festiva”, o que representa um aspecto semelhante aos músicos chorões descritos no livro *O Choro*. A “vida festiva” era uma característica peculiar dos chorões antigos, ou “heróis” do choro como eram chamados por Alexandre Gonçalves Pinto (1936), tanto que boa parte dos relatos biográficos desses músicos foram ambientados em reuniões festivas<sup>5</sup>. Os ambientes festivos eram semelhantes entre os cenários maranhense e carioca<sup>6</sup>, no entanto, a constatação de similaridades entre a vida festiva nesses cenários não estabelece de imediato uma relação direta entre os “chinfrins” maranhenses e o choro. Na tentativa de estabelecer essa relação analiso algumas características relevantes na história do choro como a proximidade entre erudito e popular e o jeito de tocar os gêneros musicais europeus. Para fundamentar o cotejamento utilizei a pesquisa em recortes dos periódicos *O Globo* (1852-1853) e *Pacotilha* (1883) e uma análise das obras literárias *O Mulato* de Aluísio de Azevedo e *Vencidos e Degenerados* de Nascimento Moraes. Essas obras apresentam em suas narrativas informações sobre relações sociais e personagens, reais e imaginários, inseridos na sociedade maranhense do final do séc. XIX, que foram utilizados como referências históricas importantes para a análise. Azevedo (1881) e Moraes (1915) descrevem um cenário fictício que se confunde com o mundo real, nesse sentido, “guardadas as diferenças de gênero e função, história e literatura são narrativas que têm o real como referente e operam com representações que se referem à vida e que buscam explicá-la” (PESAVENTO apud DO NASCIMENTO, 2012: 34).

Em *O Mulato*, Azevedo (1881) descreve e critica o cenário social da São Luís do século XIX, relatando com veemência o conflito racial e a hipocrisia, eclesiástica e política, que corrompia a sociedade maranhense<sup>7</sup>. O romance-crônica *Vencidos e Degenerados* de

Moraes (1915) se inicia no dia da assinatura da lei Áurea em 1888 e se desenvolve retratando os conflitos e ambientes sociais mais diversos da capital maranhense nessa época. O autor “traz para seu texto sua própria condição de homem de imprensa, que se caracterizaria fundamentalmente por ser cronista e polemista”, o que reflete um teor de crítica à sua narrativa (DO NASCIMENTO, 2012: 36). Esses dois autores descrevem personagens músicos e ambientes festivos condizentes com a vida festiva e comportamento do antigos chorões, como na descrição do violonista Stélio, que “tocava por música e tinha muitos anos de exercícios constantes. Seu violão, temperado no orvalho, como ele dizia, suavizado à luz do luar, colado com o frio da madrugada” (MORAES, 1915: 288). Stélio apresenta característica de músico erudito, o tocar por música, e também de músico popular quando “tempera o violão” com o orvalho tocando à luz da lua. O violão é citado inúmeras vezes durante o romance, geralmente a referência ao instrumento está relacionada às festas de negros, cortiços e serenatas na rua<sup>8</sup>, como no trecho abaixo,

E essas mocinhas pobres com que delicadeza, mesmo com que graça, ferem as cordas do violão e desferem com queixume na voz as mágoas de nossas comoções! Já não e admiro dos rapazes que passam as noites de luar, pelas ruas, a fazer serenatas, acordando as suas apaixonadas como o eco de suas endeixas, a imaginação esbraseada pelo álcool! (MORAES, 1915: 193).

Nos contos “O Homem Célebre” e “O Machete”, Machado de Assis apresenta dois dilemas referentes à dicotomia erudito/popular na música brasileira, que pairavam na *Belle Époque* carioca. Ao confrontar certas passagens dessas obras de Aluísio, Moraes e Machado conferimos semelhanças em dois aspectos importantes para o desenvolver dessa discussão. São eles: a proximidade entre o erudito e o popular na concepção da música popular urbana brasileira<sup>9</sup> e um jeito “abrasileirado” de tocar. Para essa análise comparativa adoto a postura investigativa observada no trabalho de Mendes (2000), pois “o meu objetivo foi ler a ficção como documentos históricos sofisticados que, lidos com cuidado e atenção, revelam [...] verdades históricas e culturais a respeito do Brasil que só podem ser encontradas na ficção” (MENDES, 2000: 15).

Uma das constantes fundadoras dos discursos sobre as origens do gênero musical choro se refere ao encontro/embate, entre a música erudita e a popular. Essa proximidade entre erudito e popular se configura também em questões sociais relativas aos ambientes “frequentados” pelo choro, que transita entre “o quintal e o municipal”<sup>10</sup>. Em *O Mulato*, observamos nas descrições de personagens alguns exemplos de uma inter-relação entre o erudito e o popular. Como nos comentários sobre as habilidades de Ana Rosa, que “sabia

rudimentos de francês e tocava modinhas ao violão e ao piano”; a respeito da ocasião em que Raimundo “ falou muito da Europa e, como a música viesse à conversa, pediu a Ana Rosa que tocasse alguma coisa [...] e ela, com um grande acanhamento e um pouco de desafinação, executou vários trechos italianos” (AZEVEDO, 1881: 26 e 98, respectivamente). A versatilidade da personagem Ana Rosa em tocar modinhas e conhecer trechos de óperas italianas nos proporciona iluminar a possibilidade de um cenário musical onde as práticas musicais eruditas e populares se entrelaçavam. Em *O Homem Célebre*, Machado de Assis também apresenta esse suposto “entrosamento”, porém, de forma conflitante, representado pelo dilema presente no processo composicional do personagem Pestana, que conhecia e estudava as obras de “compositores clássicos” como, “Cimarosa, Mozart, Gluck, Bach, Schumann...”, contudo, só compunha “polcas buliçosas”, que acabavam fazendo “sucesso” no cenário musical carioca (ASSIS, 2003: 20).

Em relação ao jeito abasileirado de tocar destaque dois trechos que apresentam descrições semelhantes relacionadas às performances de dois músicos,

O José Roberto - Usava lunetas azuis e cantava ao violão modinhas de sua própria lavra e de outros, apimentadas à baiana, com o travo sensual e árabe dos lundus africanos. Quando tocava, tinha o amaneirado voluptuoso do trovador de esquina; vergava-se todo sobre o instrumento, picando as notas com as unhas, cujo os dedos pareciam as pernas de um caranguejo doido, ou abafando com a palma da mão o som das cordas, que gemiam e choravam como gente (AZEVEDO, 1881: 79, grifos meus).

Barbosa tocou-a, não dizer com alma, mas com nervos. Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos (“O Machete” em ASSIS, 2007: 17, grifos meus).

As descrições acima nos revelam características similares importantes referentes às performances de músicos populares. Os autores retratam um “jeito” comum dos músicos tocarem a modinha, ou “cantiga do tempo e da rua”, como se estivessem dançando com o instrumento e empregando uma carga simbólica de expressões, trejeitos e costumes na forma de executar a música. O jeito característico de tocar e o tipo de música executado, nesse caso a modinha ou canção “do tempo e da rua”, são fatores que representam uma proximidade das narrativas literárias aos discursos sobre as origens do choro<sup>11</sup>. Para Pinto (1936), a “modinha também muito se harmoniza com o violão, este instrumento dedilhado pelos trovadores chorões fazem o esplendor das grandes melodias” (PINTO, 1936: 121). Modinhas já eram comercializadas desde a metade do séc. XIX em São Luís como podemos observar em um anúncio do jornal O Globo do dia 31 de março de 1852, em que na mesma casa são postos “à



venda: Rapé da Bahia, Chá Nacional, Accordos para violão, *Modinhas para piano forte* e outros papéis de música” (O GLOBO, 1852, grifo meu). Não seria plausível imaginarmos Ana Rosa, Barbosa, José Roberto, Pestana ou Stélio como possíveis chorões?

### 3. Conclusão

Para respondermos essa última questão seria necessário pensarmos a história do choro no Brasil como um processo concomitante ocorrido em diversos centros urbanos, como Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Olinda, Ouro Preto, São Luís e outros. Nesse sentido, proponho em meu trabalho de dissertação discutir a necessidade de reavaliarmos o discurso hegemônico sobre as origens do choro com o objetivo de questionar as verdades históricas sobre esse gênero musical. Espero que a discussão proposta nesse artigo, mesmo que de forma resumida, tenha cumprido esse caráter questionador.

### Referências

- ASSIS, Machado de. *Contos Escolhidos*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003. Primeira edição do conto “Um Homem Célebre” em *Várias Histórias* (1896).
- \_\_\_\_\_. *50 contos de Machado de Assis* (selecionados por John Gledson). São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- AZEVEDO, Aluísio de. *O Mulato*. São Paulo: Editora Martins Claret, 2002. Primeira edição em 1881.
- CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. A Música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventário João Mohana. *Revista Em Pauta*, v. 15, n. 25, p. 5, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Músicas e músicos em São Luís: subsídios para uma história da Música do Maranhão*. Teresina Imperatriz: EDUFPI/Ética, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *Texto e contexto: a comédia musical Uma Véspera de Reis de Francisco Libânio Colás* (São Luís, 1830 - Recife, 1885). Teresina: EDUFPI/Imperatriz, MA: Ética, 2010b.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.
- DANTAS FILHO, Alberto. *A grande música do Maranhão imperial: estudo histórico musicológico a partir do acervo Musical de João Mohana*. Teresina: Halley, 2014.
- DINIZ, André. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.
- DO NASCIMENTO, Dorval. Representações de intelectuais em vencidos e degenerados, de nascimento Moraes. *Outros Tempos – Pesquisa em Foco-História*, v. 9, n. 14, 2012.
- HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2010.
- LIMA, Marcos Melo de. *A vadiagem e os vadios: controle social e repressão em São Luís (1870-1888)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em História, São Luís, 2014.

- MENDES, José. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- NASCIMENTO MORAES, José do. *Vencidos e Degenerados*. 4ª edição. São Luís: Centro Cultural Nascimento Moraes, 2000. Primeira edição em 1915.
- O GLOBO*, São Luís, 1852-1853. Acervo da Biblioteca Pública Benedito Leite.
- PACOTILHA*, São Luís, 1883. Acervo da Biblioteca Pública Benedito Leite.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SILVA, Marília T. Barboza da. *Coisa de preto: o som e a cor do samba e do choro*. São Paulo: B4 Ed., 2013.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n. 1, Rio de Janeiro, 2014.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Editora do autor., 1977.
- \_\_\_\_\_. *Carinhoso etc (História e Inventário do Choro)*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1984.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976.

## Notas

---

<sup>1</sup> (ULHÔA, 2014: 63).

<sup>2</sup> Nesse trabalho o autor apresenta um estudo sobre a vadiagem e os vadios na cidade de São Luís entre os anos de 1870 e 1888, época de debates sobre a “transição da mão de obra escrava para a livre, e uma constante preocupação com os ex-escravos e a sua possível inaptidão a uma sociedade ordeira”. As reuniões de escravos, libertos e “pobres livres” nas ruas da cidade era uma ameaça para o bem-estar social da elite maranhense, que se utilizava dos periódicos da época para denunciar a “vadiagem” e contava com a força militar no “combate” aos vadios. O autor utiliza os reclames de jornais e os arquivos policiais como suas principais fontes de pesquisa na tentativa reconstruir o ambiente social e os conflitos que pernoitavam nas ruas de São Luís (LIMA, 2014).

<sup>3</sup> No que se refere ao início do recorte cronológico da obra de Pinto (1936), nesse caso por volta dos anos 1870.

<sup>4</sup> Ver Holler (2010), Carvalho Sobrinho (2004; 2010a; 2010b) e Dantas Filho (2014).

<sup>5</sup> Segundo a análise de Aragão (2013), essa vida festiva é o “verdadeiro *leitmotiv* da narrativa: [pois] através da descrição de festas, movidas a banquetes e bebidas, o autor descreve centenas de ‘heróis’ do choro, [...] personagens que, sob o manto de respeitáveis chefes de família e honrados funcionários públicos, [...] abandonando famílias e empregos por dias e dias por causa de um bom choro” (ARAGÃO, 2013: 120).

<sup>6</sup> E provavelmente recorrentes em outros centros urbanos do Brasil oitocentista.

<sup>7</sup> Essa obra é considerada o marco inicial do naturalismo no Brasil. Porém, alguns autores como Mendes (2000) e Veríssimo (1976) classificam *O Mulato* como uma “expressão de melodrama romântico dotado de elementos naturalistas” (MENDES, 2000: 24) ou uma obra de caráter transitório entre o Romantismo e o Naturalismo (VERÍSSIMO, 1976).

<sup>8</sup> Sem dúvida o violão já era, no final do séc. XIX, um instrumento popular na capital maranhense, visto que em periódicos da década de 1850 já anunciavam a venda de cordas para violão, “CORDAS PARA VIOLÃO – A 120 Reis em casa de Domingos Tribuzy, rua Grande n. 5” (*O GLOBO*, 1852).

<sup>9</sup> Nesse embate estão incluídos os conflitos entre a elite e o povo, o europeu e o negro/mestiço, o piano e o cavaquinho.

<sup>10</sup> Breve alusão ao trabalho de Cazes (1998) que trata da trajetória do choro por diversos contextos sociais.

<sup>11</sup> Ver Cazes (2008), Diniz (2008a-2008b), Dourado (2004), Pinto (1936), Sandroni (2012), Silva (2013) e Vasconcelos (1977-1984).