

Gilberto Freyre, *Sobrados e Mocambos* e a música brasileira

José Geraldo Vinci de Moraes^(*)

O jovem violinista Luiz Felipe Coelho, seguindo percurso conhecido aos promissores instrumentistas brasileiro, deixou o Brasil ainda adolescente para estudar na Alemanha, onde vive até hoje. Lá se tornou intérprete reconhecido e por isso foi convidado para atuar em 2008 como solista nos *Concertos N° 1 e 2* e no *Choro para violino e orquestra* de Camargo Guarnieri. Acompanhado pela orquestra sinfônica municipal de São Paulo, sob regência do maestro Lutero Rodrigues, ele se apresentou em palcos paulistanos e gravou DVD em homenagem ao compositor paulista. Refletindo sobre essas composições em relação direta com sua trajetória e performance, o instrumentista comentou: “a música brasileira é muito diferente de tudo. Eu tinha dúvidas se conseguiria transmitir essa alma brasileira - presente no ‘emboladinho’ do 3º movimento do 2º Concerto, que parece um ‘xaxado’ - já que estou vivendo a tanto tempo na Europa. São tantos anos que cheguei a pensar: fiquei meio alemão”¹. E o fato é que de algum modo, tocando impecavelmente seu violino, o ouvinte tem certeza de que ele alcança as sutilezas “nacionais” da música de Guarnieri e da “alma brasileira”². Tanto tocando como falando, o músico parece revelar certa ligação atávica com o Brasil e sua cultura.

O violinista sugere no depoimento que a “alma brasileira” presente na música de Guarnieri é fruto de relações culturais subjetivas profundas que formam nossa singularidade e a diferença com o outro/estrangeiro. Nossa música, “muito diferente de tudo”, parece exercer esse papel central definidor de “brasilidade”, fixando também as diferenças. E de algum modo insondável, ao tocar ele compartilha deste longo processo, operando um vínculo cultural entre passado e presente. Mesmo vivendo fora e se europeizando, bastou um pequeno gatilho afetivo – “o xaxado do ‘emboladinho’ – para que a “alma brasileira”³ retornasse com “naturalidade” e força.

(*) - Professor de Teoria e Metodologia da História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP). É bolsista produtividade CNPq. Autor de *História e música no Brasil* (Alameda, 2010), *Conversas com historiadores brasileiros* (Editora 34, 2002), *Arranjos e timbres da música em São Paulo*, In *História da Cidade de Paulo* (Paz e Terra, 2004) *Metrópole em sinfonia* (Estação Liberdade, 2000) e *Sonoridades Paulistanas* (Funarte, 1997). Este texto é parte de pesquisa que conta com apoio de auxílio financeiro do CNPq.

¹ - GUARNIERI, Camargo. Três concertos para violino e a Missão. DVD, CD-Rom. Prefeitura de São Paulo, Centro Cultural de São Paulo, Petrobras, 2009.

² - O trecho da obra pode ser escutado na página WWW.memoriadamusica.com.br.

³ - Essas percepções sobre a “alma musical brasileira” continuam presentes em certas interpretações da cultura nacional, como se percebe em casos relativamente recentes como em KRIEGER, Edino

É surpreendente como seu testemunho revela aquilo que Benedict Anderson destaca como um dos elementos definidores para a formação de dada “condição nacional”: as relações afetivas e emocionais profundas que se entrelaçam para que as pessoas se imaginem compartilhando a mesma comunidade e cultura⁴. Não há naturalidade essencial alguma nessa condição. O que existe é a construção subjetiva e social no tempo de uma forma de se compreender como tal e que o violinista identifica, compartilha e divulga tocando.

Seu sincero e afetivo depoimento apresenta na verdade um elemento fortemente presente na “comunidade que imaginamos” como brasileira: a centralidade da música, sobretudo a popular, na sua formação e caracterização. No decorrer do século XX ela se tornou um dos elementos cruciais para nos identificar e nos fazer compreender internamente como brasileiros. Mas também conformou algumas das singularidades que servem para nos identificar diante das outras nações, já que a identidade só se completa em relação ao “outro”. Não é sem razão, portanto, que a música popular no Brasil tem sido considerada nos últimos tempos um elemento chave para a compreensão da sociedade brasileira contemporânea e, por isso, multiplicam-se os estudos em torno dela. Certamente Mário de Andrade (1893-1945) foi o primeiro que se preocupou com essa questão de maneira sistemática e profunda, contribuindo ao mesmo tempo para formar vários dos rudimentos da “brasilidade” que permaneceram no tempo. Na realidade, ele chegou mesmo a traçar um autêntico “programa cultural” para alcançar o objetivo da formação da arte e da cultura nacional.

Contemporâneo de Mário de Andrade, Gilberto Freyre foi outro intelectual essencial na construção dessa “identidade nacional”, tanto do ponto de vista interno (de como nos vemos), como externo (de como o estrangeiro nos vê). Nesse jogo de tensões, talvez as formulações do sociólogo pernambucano tenha adquirido significado mais amplo e alcançado maior força que as do intelectual paulistano. Ele contribuiu enormemente para a formação de imagens da comunidade brasileira e construiu uma explicação narrativa de nossa história, assumida rapidamente pela sociedade, revelando forte identidade com ela: de que éramos uma cultura mestiça e misturada (muito embora

“Reflexões à margem dos 500 anos: A identidade sonora do Brasil Brasiliana”, In *Revista Brasileira*, Academia Brasileira de Música, Nº 4, jan 2000, e SEKEFF, Maria de Lourdes A alma musical brasileira, *Idem*, Nº 16, jan 2004.

⁴ - ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*, SP, Cia das Letras, 2008.

Mário de Andrade também tenha apresentado essa mesma questão antes dele)⁵. Transformar a mestiçagem e o mulato, considerados até os anos de 1930 em fator negativo e de atraso, em dado positivo e nossa mais bem acabada representação social e cultural, foi uma de suas grandes contribuições. Porém, diferente de Mário de Andrade, ele não concedeu à música centralidade e não tinha a pretensão de entendê-la na cultura e na formação nacional. Acontece que ela se apresenta em seus livros, ainda que de maneira acessória, como elemento presente no cotidiano da sociedade brasileira e, portanto, exercendo papel atuante na mestiçagem. Sua obra em três movimentos sobre a história da sociedade patriarcal no Brasil não é de modo algum surda em relação aos mais variados sons, músicas e às redes sociabilidades criadas em torno delas. No primeiro movimento, *Casa Grande e Senzala*, os ritmos africanos se misturam às canções infantis e de ninar, às tradições ibéricas, às músicas das festas profanas e religiosas, e aos lundus e modinhas. No volume *Sobrados e Mocambos* surgem as modinhas tocadas ao piano pelas moças, as músicas dos salões, teatros e também as das ruas, feitas pelos mestiços e negros no violão, nas festas e batuques. Em *Ordem e Progresso* a música aparece de forma destacada com comentários sobre modinhas, polcas e dobrados, entre outros gêneros. Percebe-se que há um esforço do autor em tentar compreender e integrar a música no processo de construção de nossa singularidade histórica e cultural, pois era item presente e atuante na vida privada e pública.

Ao invés de tentar abordar a música aproximando-se das interpretações teóricas e modelos gerais de Gilberto Freyre sobre a sociedade brasileira⁶, o objetivo deste pequeno ensaio é justamente o inverso: o de penetrar no universo sonoro que sua obra revela, tarefa ainda a ser realizada de maneira mais sistemática. Creio mesmo que essa empreitada deva seguir o seu ritmo em três andamentos. No entanto, nos limites desse capítulo interessa apenas no momento o livro *Sobrados e Mocambos* pelo seguinte motivo: do ponto de vista do historiador – que é o meu - essa parece ser obra melhor organizada. Isso ocorre, em primeiro lugar, porque a temática da decadência da sociedade patriarcal, impulsionada pela urbanização e reeuropeização é bastante clara e

⁵ - Hoje, novos padrões para se “imaginar a comunidade” brasileira se viabilizam e são “inventados”. Curiosamente eles sugerem novos tipos de atavismos, muitos deles travestidos na defesa étnica. E na verdade ele se tonou discurso oficial do Estado, materializando-se em normas e leis de diversas características. O passado nos revela que a convergência entre atavismos, Estado e o regramento normativo sempre foi um tanto problemático. Ver sobre o assunto. RISÉRIO, Antonio, *A utopia brasileira e os movimentos negros*, SP, Ed 34, 2007.

⁶ - Como fez muito bem, p.ex, Hermano Viana em *Mistérios do samba*, RJ, Jorge Zahar Ed, 1995.

serve, ao mesmo tempo, de itinerário como também de centro problematizador de toda a obra (condição um tanto confusa em *Ordem e Progresso*). E ao contrário de *Casa Grande e Senzala*, em que o tempo histórico é bastante elástico e obscuro, a periodização em *Sobrados e Mucambos* é bem definida: o século XIX (com pequeno recuo à região urbana das Minas Gerais do final do séc. XVIII). De acordo com esse recorte, na primeira metade deste século ainda havia equilíbrio entre as pressões e resistências às influências européias “modernizantes” e a manutenção dos arcaísmos coloniais. Na segunda metade, o fim do tráfico de escravos exigiu um novo “*modo de produção*” e de vida, implicando o desenraizamento do escravo na cidade, redundando na sua despersonalização (que levou ao crime, à insubordinação, prostituição, etc.), no acirramento do conflito social (já que o equilíbrio dos contrários fora rompido definitivamente) e na reeuropeização evidente da sociedade. Talvez por isso o tom melancólico que toma conta da obra e do autor nesse momento e nesse volume.

A narrativa que percorre esse período é, como em *Casa Grande e Senzala*, repleta de avanços e recuos, porém é mais ordenada e em diálogo permanente entre trama geral estabelecida pelo itinerário e a documentação. Trata-se de um livro bem documentado, baseado em relatórios, livros de memórias, relatos de viagens, depoimentos, censos, jornal e até testemunho oral. Mediada pela documentação, sua narrativa revela e penetra a vida cotidiana e privada sem que o caráter ensaístico e interpretativo predomine. Contudo, ele continua presente no eixo temático geral e no incrível jogo de conflitos entre a *Casa e a Rua*, *Pai e filho*, *Mulher e homem*, *Brasileiro e Europeu*, *Oriente e Ocidente*, *Sobrado e Mocambo*.

Ao apresentar em *Sobrados e Mucambos* os modos de vida da sociedade brasileira do século XIX, Gilberto Freyre revela como a música estava presente no cotidiano oitocentista. É preciso levar em conta que a aproximação da música do ponto de vista histórico e sociológico era inovadora na década de 1930⁷, e mesmo ainda nos anos 50, época da 2ª edição em que acrescentou cinco novos capítulos⁸. Antes dele poucos foram os estudiosos que se arriscaram por essa trilha. O tema fora dos circuitos musicológicos e folcloristas era completamente desconhecido nos anos 30. Mas mesmo

⁷ - As formulações de Adorno sobre música popular, p.ex., aparecem no final da década de 1930. De qualquer modo, o historiador inglês Peter Burke considera que Gilberto Freyre foi um inovador da historiografia em amplo sentido. Ver BURKE, Peter. Gilberto Freyre e a nova história. In *Tempo Social*. São Paulo, v. 9, n. 2, p. 1-12, out. 1997.

⁸ - A 1ª edição de *Sobrados e Mucambos*, Ed. Nacional, é de 1936 e contava apenas com os atuais capítulos 1, 2, 3, 4, 5, 7, e 11. Na 2ª edição de 1951, Ed. José Olympio, ele acrescentou os capítulos 6,8, 9, 10 e 12.

no campo especialista as referências bibliográficas ainda eram rarefeitas. Certa tradição folclorista oitocentista, iniciada por Mello Morais (1844-1919) e Silvio Romero (1851-1914), se preocupou com os estudos da música, exclusivamente a popular, para compreender a “*alma nacional*” em formação. Alguns autores começaram a pensar as “tradições nacionais” levando em conta a música, contribuindo de várias maneiras para esboçar certo pensamento cultural em torno dela. Já a primeira obra com a pretensão de estabelecer uma “história geral da música brasileira” é de 1908, escrita por Guilherme Theodoro Pereira de Mello e outra com o mesmo perfil surge somente em 1926, escrita pelo italiano Vincenzo Cernicchiaro⁹. Porém, essas obras estão evidentemente direcionadas à “música culta”. Mário de Andrade publicou o *Ensaio da música brasileira* em 1928, oito anos antes de *Sobrados e Mocambos*, e em 1929 o *Compêndio da música* (que em 1942 se tornaria *Pequena história da música*) e no ano seguinte *As modinhas imperiais*. Renato Almeida publicou a *História da Música* em 1926, mas só na 2ª edição, 1942, incluiu a música popular/folclore.

Mesmo diante da rarefação e das dificuldades, esses autores e outros musicólogos ou folcloristas não alcançam nenhuma importância para evolução da obra de Gilberto Freyre. O primeiro Melo Morais é citado em passagem sobre a decadência do violão e da modinha e a emergência do piano e o repertório estrangeiro¹⁰. De Silvio Romero ele utiliza *História da literatura brasileira*, mas não *Cantos populares do Brasil*. Faz referência a Mario de Andrade numa análise sobre Aleijadinho e sobre medicina popular, e utiliza *Modinhas Imperiais* (1930) como referência bibliográfica, porém sem citá-la ao longo do texto. Já Renato de Almeida é simplesmente lembrado como coordenador da Comissão Nacional do Folclore, em um texto de Luis R de Almeida sobre capoeira. Na verdade ele segue a dinâmica de retirar vestígios de música e sons de suas fontes documentais.

Ocorre que além dos limites bibliográficos, a documentação era rala e pouco estudada. Ele extraiu os indícios e informações sonoras e musicais de notícias e crônicas de jornal, testemunhos orais, literatura de cordel, jornal de modinhas, crônicas de viagem e urbanas, e de documentos privados. Gilberto Freyre certamente garimpou com dificuldades as poucas referências que tinha para identificar e reconstruir aspectos

⁹ - MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia, Typografia de S. Joaquim, 1908 e CERNICCHIARO, Vincenzo, *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano. Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

¹⁰ - FREYRE, Gilberto, *Sobrados e Mucambos*, RJ, Ed. Record, 13ª ed., 2002, p. 93, nota 24.

sonoros e musicais e as redes de sociabilidade que se criaram em torno delas no século XIX. Diante de tantas dificuldades, não é sem razão que os erros, omissões e distorções de interpretação e compreensão das fontes apareçam como muito bem identificou José Ramos Tinhorão¹¹. Mesmo assim *Sobrados e Mucambos* nos apresenta um painel sonoro bastante interessante e relativamente diversificado do período e que vale a pena identificar. Esse quadro pode ser percebido em dois planos que se sobrepõem e dialogam permanentemente. O primeiro é o da “longa duração”, já mencionado, relativo às profundas e largas transformações que ocorreram no século XIX e presente como uma espécie de baixo contínuo permanente que cria a trama e sustenta as interpretações e narrativas. O outro é o plano do tempo rápido do cotidiano, que transcorre de modo vivo e diversificado no dia-a-dia oitocentista.

As tensões do tempo largo foram determinadas pelos conflitos gerados na necessidade de consolidação das singularidades construídas gradativamente nos séculos coloniais e os rompimentos ocorridos no século XIX. As transformações modernizadoras são tratadas crítica e melancolicamente. Os novos valores e padrões morais e culturais burgueses e ocidentais são encarados como exóticos e artificiais, e com propriedades “cinza e carbonífera”¹². Foram eles que serviram como fator de desequilíbrio da sociedade que já tinha uma ordem e cultura próprias, comum, miscigenada, colorida e fundamentalmente abasileirada. Nesse novo modo de vida urbano, burguês e europeu, surgiram novas redes de sociabilidade musical, como, p.ex., a frequência aos raros e precários teatros na colônia. Na realidade, desde o final do século XVIII havia empenho na construção de novas casas de ópera¹³. Apesar do incentivo, ainda assim, as atividades musicais e a frequência aos teatros eram raras e cresceram somente no século seguinte. Até o final do século XVIII, música para os senhores de engenho mais rústicos, de vida essencialmente rural, era apenas “*a dos passarinhos*”¹⁴. Mas ele lembra que nesse período na região das Minas já se fazia muita música, religiosa e profana, sobretudo as protagonizadas pelos negros defronte ou no pátio das igrejas e nas procissões com banda¹⁵.

¹¹ - A música popular em Sobrados e mucambos, In *Cultura popular. Temas e questões*, SP, Ed 34, 2001, pp 107-124.

¹² - FREYRE, Gilberto, *Op.Cit.*, p. 338.

¹³ - Apesar do nome, esse era o termo genérico utilizado na época para designar os espaços destinados a representações teatrais de todo tipo e não apenas o gênero de teatro lírico. Ver MAMMI, Lorenzo, “Teatro em música no Brasil monárquico”, In *Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa*, (orgs.) István Jancsó e Íris Kantor, vol.1, SP, Edusp/Hucitec, 2001.

¹⁴ - FREYRE, Gilberto, *op.cit.*, 76.

¹⁵ - *Ibidem*, pp.73-74.

Com a entrada do século XIX e a chegada da família real começaram a ocorrer mudanças de diversos aspectos na produção da cultura musical e nos seus mecanismos de difusão. Neste novo cenário de permanência da metrópole na colônia, foram introduzidos no cotidiano da elite colonial gostos e estilos cultivados pela família real, como a preferência pela ópera italiana e as produções instrumentais do classicismo vienense. Gilberto Freyre nos diz que o repertório nos teatros era “*música imitada dos brancos*”, especialmente italianos e franceses, como a “*valsa sentimental*” e “*árias de Rossini e Bellini*”¹⁶. Assim, deixava-se de escutar as músicas e gêneros luso-brasileiros para dar lugar à moda européia.

Esse conjunto composto pela multiplicação de novos centros de difusão (os teatros), de nova prática social (a frequência ao teatro) e gosto musical (repertório europeu), foi acompanhado também pela divulgação de gêneros coreográficos. Eram “*danças de sociedade, como a polka, a mazourka, a cracoviense, a tarantella (...)*”, ensinadas, p.ex., em 1848, por gente como a professora Mme Degremont, aluna do conservatório de Paris. Para Gilberto Freyre, eram todas “*danças exóticas*”¹⁷, já que estrangeiras. Acompanhadas por seus gêneros musicais correspondentes elas forçaram o desaparecimento ou enfraquecimento de coreografias nativas e abrasileiradas, como os fandangos no sul. Substituídas pela “*gavota, valsa, polca entre outras*”, curiosamente algumas delas, antes presentes nos salões das classes opulentas, desceram, na segunda metade do século XIX, “*até as senzalas dos peões*”¹⁸.

A comercialização de novos instrumentos, especialmente do piano, a multiplicação de professores – a maior parte de estrangeiros - e novos compositores, completavam o novo circuito musical urbano e burguês¹⁹. Aprender piano para tocá-lo na vida privada ou na sala dos sobrados durante os eventos sociais tornou-se signo de ascensão social. Assim, “*em 1820 quem passasse pelas ruas do Rio de Janeiro já ouvia, em vez do violão ou harpa, muito piano, tocado pelas moças nas salas de visitas para gozo único dos brancos*”²⁰, identificando, assim, os primórdios da pianolatria que tomaria conta do país até o início do século XX. Esse tipo de relação com a música era atividade essencialmente feminina e sinalizava o alargamento da vida extra-doméstica da mulher e, conseqüentemente, dos conflitos entre homem e mulher, indicando o

¹⁶ - *Ibidem*, pp 75, 360 e 424.

¹⁷ - *Ibidem*, p. 360.

¹⁸ - *Ibidem*, p. 400.

¹⁹ - LANGE, Francisco Curt, A música erudita na Regência e no Império, In *H.G.C.B.*, (org.) Sérgio B. de Holanda, Tomo II, O Brasil Monárquico, Vol.3, 6ª.ed., RJ, Bertrand Brasil-Difel, pp. 374-375.

²⁰ - FREYRE, Gilberto, *Op.cit.*, p. 75.

enfraquecimento da família patriarcal. Ele destaca que o estudo das modinhas por meio de suas letras, seus significados e práticas sociais que a envolviam certamente seria “material interessantíssimo para o pesquisador do passado brasileiro empenhado em interpretar diferenças de atitude em torno das relações entre os sexos na sociedade patriarcal”²¹. Além disso, a ascensão do piano, substituindo o “violão” ou a viola, significava indicio seguro da perda de nossa identidade construída nos três séculos coloniais. Vencido pelo piano ao longo do século XIX, o violão tornou-se então instrumento símbolo de inferioridade e identificação social: o “violão era para brasileiro. Modinha também”²². Assim, modinha e violão, desceram das mãos, bocas e salas dos brancos, deixaram de ser parte de uma cultura comum dos brasileiros para se refugiarem entre negros, pardos, capadócios, boêmios e seresteiros²³.

Essa caracterização do mulato boêmio tocador de violão e batuqueiro acabou se tornando estigma e fator de discriminação da sociedade, que outrora convivia em equilíbrio com ele. Gilberto Freyre indica, sempre em tom melancólico, que esse rebaixamento social e musical fazia parte da desestruturação mais ampla em curso da cultura e das artes mestiça e abasileirada. Para ele a reeuropeização do país significava a imposição de uma cultura exótica àquela formulada de modo criativo e miscigenado e compartilhada por todas as camadas durante os séculos coloniais. E neste quadro, como oposição ao mulato desregrado e boêmio, ocorre a ascensão do “mulato bacharel”. Já integrado ao novo modo de vida burguês e urbano, este seria retórico, aristocratizado, “quase helênicos, quase nórdicos”. Era assim sinal híbrido e contraditório da presença da cultura alienígena, ao mesmo tempo em que revelava os traços da cultura afro-brasileira.

Simultaneamente ao contraditório panorama de ascensão e descriminalização do mulato, houve acentuado processo “desafricanização” da cultura brasileira. Esse fato colaborou destacadamente para reforçar o quadro de desequilíbrio social e cultural, e exigiu também, como contrapartida, certas resistências e lutas de manutenção da africanização. De qualquer modo, a segunda metade do século XIX foi fundamentalmente um período de desprestígio generalizado da cultura afro-brasileira (suas ervas, a culinária, as cores, suas roupas, etc.) e suas misturas. Esse “desprimor

²¹ - *Ibidem*, p. 75.

²² - *Ibidem*, p. 295.

²³ - *Ibidem*, p. 426.

que foram adquirindo expressões estéticas e recreativas de uma cultura já brasileira”²⁴ certamente alcançou a música feita pelos negros brasileiros, até porque se tratava de um elemento bastante visível no cotidiano das cidades e nas festividades. São inúmeras as referências à repressão da música e ritmos dos negros e mestiços. Portanto, a tensão e os conflitos existem e estão presentes no livro. Em Recife, Salvador e Rio de Janeiro, já no meados do século, foram proibidos as “vozerias, alaridos e gritos nas ruas”, assim como os lundus, maracatus, batuques, ladainhas e toda sorte de sons, ritmos e danças, atingindo as inúmeras manifestações profanas e religiosas dos negros no Brasil ²⁵. Até mesmo os cantos de trabalho, muito comuns nas cidades portuárias mais importantes, sobretudo na capital do Império, e que serviam para “aligeirar o peso da carga sobre os ombros ou a cabeça” ²⁶ e ordenar os passos, foram proibidos, limitando “que os pretos carregadores andassem pelas ruas cantando, ‘desde o recolher até o nascer do sol’”.

Apesar desta, “vasta tentativa de opressão das culturas não-européias pela européia, dos valores rurais pelos urbanos” ²⁷, elas resistiram de diversas maneiras. Esse desequilíbrio permanente no século XIX produziu conflitos, trepidações e inquietações. Para Gilberto Freyre, nos séculos anteriores, teria havido mais contemporização e tolerância com as diferenças sociais, entre as “raças” e culturas. Ele se mostra insatisfeito com o desequilíbrio e com as resistências existentes no período. Prefere nitidamente o tempo das relações de equilíbrio e compreensão das diferenças. Acontece que ao lado dessa postura melancólica da perda, ele lança certo olhar utópico: indica que essas culturas resistiram e levaram certo tempo para ressurgir, mas se enraizaram definitivamente na cultura e na “alma nacional”. E ele percebe essa vitória já no seu tempo presente. Nos anos de 1930 essas culturas se metamorfosearam em símbolos “naturalizados” de nossa “alma brasileira”, revelados na música popular e no futebol, representados no corpo e na voz de Carmen Miranda e nos pés de Leônidas da Silva²⁸.

Aliás, os pés de ambos são incluídos em surpreendente discussão sobre relações entre pés e os usos dos sapatos e compreendidos em certa tradição cultural. Mais uma vez ela revelaria tanto os processos mais abrangentes como as peculiaridades e apropriações da vida cotidiana. Assim, o uso aristocrático dos sapatos estaria em

²⁴ - *Ibidem*, p. 424.

²⁵ - *Ibidem*, pp. 418, 420-23.

²⁶ - *Ibidem*, pp. 533-534.

²⁷ - *Ibidem*, p. 421.

²⁸ - *Ibidem* p. 553.

oposição aos “*pés rapados*”, rudes dos escravos e também dos taverneiros. Contudo ele afina a percepção para além desse conflito mais aparente. Identifica certo culto ao pé pequeno, bonito e ágil do mestiço, que determina o seu “*andar acapadoçado*”²⁹. Esse pé pequeno e sensível era diferente do pé grandão do escravo e do português de tamancos. Era o pé do mestiço tocador de viola, cantador de modinha e dançador de samba, como também do capoeira e do jogador de futebol dionisíaco.

É notável como Gilberto Freyre consegue traçar permanente diálogo entre as questões mais abrangentes relativas às mudanças culturais no tempo longo, com as transformações miúdas da vida cotidiana. Várias outras mudanças com impacto na vida privada são apresentadas tais como as ocorridas no vestuário de adultos e crianças, de homens e mulheres; na preferência das cores; nos penteados femininos e masculinos; nas tinturas de cabelo e também no uso das unhas grandes. As reflexões sobre a unha comprida revelam esse jogo entre a perspectiva mais abrangente e a miúda. Sua origem estava no costume colonial oriental que servia para estabelecer distinção social e aristocratização: o trabalho duro era incompatível com a manutenção de unhas compridas e limpas. Logo, mantê-las era sinal de nobreza. Acontece que esse costume colonial também sofreu evidente desprestígio e ela passou a ter uso mais restrito e a identificar também aqueles que faziam seu uso no manejo da viola e “violão”, ou seja negros e mestiços.

Deste modo, ele vai construindo a imagem do mulato, capadócio, malemolente, dançarino, sambista, de pé pequeno, violonista de unha grande, estigmatizado e perseguido no século XIX. Claro que este personagem não estava no horizonte cultural e musical de Camargo Guarnieri, mais próximo das expressões do folclore, seguindo orientações de seu mestre Mário de Andrade. Por isso dava preferência aos “*emboladinhos*” e “*xaxados*”. Essa era a outra face de nossa “alma musical”. No entanto, na década de 1930 aquele mulato tornou-se também um dos elementos constitutivos dessa “alma brasileira” e rapidamente toda sua cultura musical, difundida pelos meios de comunicação eletrônicos, ocupou o imaginário nacional, colonizando-o e tornando-se parte essencial. Bem provavelmente no horizonte do jovem violonista ele já é parte natural e inseparável de nossa singularidade musical. E certamente Gilberto Freyre teve papel central na construção dessa imagem.

²⁹ - *Ibidem* p. 547.