

A MÚSICA POPULAR EM *SOBRADOS E MUCAMBOS*

José Ramos Tinhorão

Entre as personalidades que se pronunciaram pela imprensa, quando da morte de Gilberto Freyre, em julho de 1987, uma professora da Universidade de Campinas, a antropóloga Mariza Corrêa, foi certamente quem captou o verdadeiro sentido da perda recente daquele intelectual que se autodefinira um dia como um “conservador revolucionário”. Em artigo para o tablóide *Folhetim*, do jornal *Folha de S. Paulo*, a professora chamava atenção para uma coincidência na recente homenagem da TV Globo às figuras de “Mãe Menininha do Gantois”, desaparecida um ano antes, e da cantora Clementina de Jesus, morta naquele mesmo domingo do programa, um dia depois de Gilberto Freyre:

Tendo insistido em povoar o nosso imaginário social com figuras de segundo plano, o negro e a mulher entre outras, imagino que ele teria assistido com um sorriso irônico ao programa de domingo da Rede Globo, do qual estava ausente, e no qual eram homenageadas duas de suas contemporâneas negras mais conhecidas, a Mãe Menininha de Gantois (um ano após seu falecimento) e a cantora Clementina de Jesus, dois anos mais nova que Gilberto Freyre, e que morreu um dia depois dele. ⁽¹⁾

Aí estava, por inteiro, no registro dessa simples coincidência, o significado mais profundo da contribuição de Gilberto Freyre ao

estudo do processo sócio-histórico-cultural do Brasil: o da atribuição de voz às figuras do povo, até o surgimento de *Casa-Grande & Senzala e Sobrados e Mucambos* caladas por quatro séculos de silêncio oficial.

Realmente, se lembrarmos que, ao iniciar seu painel da *Formação da Família Brasileira sob Regime da Economia Patriarcal e o Processo de Desintegração da Sociedade Patriarcal e Semipatriarcal no Brasil sob Regime do Trabalho Livre*, a idéia antropológica predominante no Brasil ainda era a da desigualdade das raças, vinda do século dezenove, não deixa de ser espantosa a coragem revolucionária daquele conservador, ao estender os agradecimentos aos que haviam colaborado para seu trabalho, também aos *ex-escravos e pretos velhos criados em engenho* – *Luis Mulatinho, Maria Curinga, Jovina, Bernarda*.⁽²⁾

É verdade que, desde o fim dos oitocentos, os médicos Nina Rodrigues e, depois, Arthur Ramos, na Bahia, e Ulisses Pernambucano, no Recife, interessavam-se pelo estudo dos negros no Brasil, mas vendo-os ainda apenas como objeto de curiosidade científica, o que os levava – como anotaria Edison Carneiro – a *considerar o negro como um doente ou como um débil mental*.⁽³⁾

Pois é neste momento, entre a edição *post-mortem* de *Os Africanos no Brasil*, de Nina Rodrigues, em 1933, e a realização do I Congresso Afro-Brasileiro, no Recife, em 1934 – presos ambos aos conceitos antropológicos do século passado – que surge no Rio de Janeiro o primeiro volume da trilogia de Gilberto Freyre destinada a mostrar, pela primeira vez, a figura do negro no Brasil como um ser social produtor de cultura dentro da *rotina da vida* em que – afirmava o sociólogo estreante – *“melhor se sente o caráter de um povo”*.⁽⁴⁾

De fato, ao enquadrar logo depois em seu *Sobrados e Mucambos* de 1936, brancos e negros como personagens vivos e atuantes do processo histórico-social – categoria herdada da dialética marxista, que ele via sob o prisma da *síntese e não apenas da antítese*⁽⁵⁾ – Gilberto Freyre ia concluir que a interpretação da realidade não podia subordinar-se à aplicação de um único método, mas da abertura para uma *pluralidade de métodos e de técnicas*. E aí, com quase meio século de antecedência, anunciava já, por aquele despontar da década de 1930, a proposta de interdisciplinaridade posta em prática na França pelos seguidores da escola dos *Annales*, sob o nome da Nova História, apenas a partir da década de 1970.⁽⁶⁾

E assim foi que, ao dar voz a brancos e negros em seu levantamento sócio-histórico-cultural do Brasil, a partir de uma *rotina da vida* mostrada a deslocar-se, no tempo, do campo para a cidade, Gilberto Freyre tornou-se capaz de atentar para os seus cantos: os dos brancos, nos salões, cheios de doçura melódica quebrada de ais femininos, as dos negros na percussão dos terreiros e mucambos, ou na batida dos berimbaus dos capoeiras das ruas.

No que se refere às modinhas dos brancos, Gilberto Freyre chegou a formular uma hipótese teórica, segundo a qual o culto da mulher nos versos de suas letras constituiria, na sociedade patriarcal, uma hábil manobra dos homens – sujeitos da História – no sentido de preservar seus privilégios pela transformação do feminino em objeto. E escrevia:

O homem patriarcal se roça pela mulher macia, frágil, fingindo adorá-la, mas na verdade para sentir-se mais sexo forte, mais sexo dominador. ⁽⁷⁾

O culto à mulher herdado pelas modinhas sete ou oitocentistas, em linha reta e direta das canções trovadorescas da Idade Média, encobriam agora o objetivo declaradamente político de preservar com a lisonja dos versos – da mesma forma com que a moda fazia com a *excessiva ornamentação* das fitas e dos laços – a condição de *fazer do homem senhoril o sexo dominante e de afastar a mulher de preocupações ou responsabilidades de direção ou de mando*.⁽⁸⁾

O mais curioso é que, segundo dava a entender Gilberto Freyre – sem chamar atenção explicitamente para tal pormenor – quem se encarregava de divulgar essas mensagens subliminares de dominação masculina eram as próprias mulheres, sempre convocadas à sala pelos pais ou maridos, quando havia visitas, apenas para cantar modinhas:

Da mulher-esposa, quando vivo ou ativo o marido, não se queria ouvir a voz na sala, entre conversas de homem, a não ser pedindo vestido novo, cantando modinhas, rezando... ⁽⁹⁾

Ora, sendo sempre homens os autores das letras e as mulheres as suas intérpretes, eram elas que – ao substituir muitas vezes *canções de acalento* por melodias de modinhas em voga – acabavam por

instilar o suave veneno ideológico dos seus versos, já nos ouvidos infantis:

Primeiro foram canções de acalento trazidas de Portugal: ‘Durma, durma, meu menino’. Mas depois foram as modinhas já açucaradas ou adoçadas pelo Brasil. Modinhas de amor. O filho era um pouco o namorado da mãe, e às vezes da avó. Lopes Gama, em fins do século XVIII, foi mimado pela sua avó com modinhas sentimentais: ‘Minha Nize adorada’, ‘És ingrata por costume’, ‘Ingrata suspende o golpe’. Uma ou outra mais alegre: ‘Zabelinha come pão’, por exemplo. Através do século XX as modinhas chorosas, tristes, de namoro infeliz, de amor abafado no peito, continuaram a fazer as vezes das canções de berço. ⁽¹⁰⁾

Para tais interpretações ideológicas da poética do repertório da modinha popular de meados do século XIX até o início dos 1900, Gilberto Freyre contou em verdade com muito poucas fontes. Enquanto escrevia *Casa-Grande & Senzala*, apenas Mário de Andrade lhe oferecia o suporte de seus recentíssimos *Ensaio Sobre Música Brasileira*, de 1928, e *Compêndio de História da Música*, de 1929, vindo o estudo *Modinhas Imperiais*, de 1930, a tempo apenas de servir ao sociólogo quando da continuação do seu projeto com *Sobrados e Mucambos*. Gilberto Freyre demonstrava, é bem verdade, conhecer as possibilidades documentais do cordel urbano representado pela série de folhetos com letras de música popular, pois citaria expressamente na “Nota Bibliográfica”, introdutória de seu *Ordem e Progresso*, o livreto *O Cantor de Modinhas Brasileiras*, de Eduardo das Neves, revisto por Catulo da Paixão Cearense, na edição de 1937. Era, porém, uma amostragem muito reduzida, considerada a tradição brasileira das edições de versos cantados, inaugurada em Portugal pelo mulato brasileiro tocador de viola de cordas de arame Domingos Caldas Barbosa com sua *Viola de Lerenó*, impressa na Oficina Nunesiana de Lisboa em 1798. E na parte da anotação musical ia restringir-se à coleção de partituras do professor Almir de Andrade, a quem preferia atribuir a missão de um *estudo especializado, em que aliás se acha empenhado com rara competência*, tal como deixava declarado no primeiro tomo de seu *Ordem e Progresso*. ⁽¹¹⁾

Pois é essa ausência quase absoluta, em seu tempo, de estudos sobre a cultura urbana na área da música popular, o que torna ainda

mais surpreendente a agudeza de certos achados de Gilberto Freyre, como o de descobrir um sinal do avanço no processo de libertação da mulher brasileira na reivindicação amorosa do *querer bem*, tão recorrente desde o século XVIII nas letras das modinhas que ele se eximia de estudar em pormenor. E, de fato, ao referir-se no capítulo “A Mulher e o Homem” de *Sobrados e Mucambos* à onda de raptos de moças para casar sem o consentimento dos pais, escrevia com precisão sobre essa evidência da *ascensão da mulher*:

Seu direito de amar, independente de consideração de raça ou de classe, de família e de sangue. Sua coragem de desobedecer ao pai e à família para atender aos desejos do sexo ou do ‘coração’ ou do ‘querer bem’.⁽¹²⁾

Era como se lhe soassem aos ouvidos os versos de Caldas Barbosa – a quem, no entanto, citaria no final do livro apenas como um dos quadrarões ou oitavões notáveis do Brasil – no lundu *Desprezo da Maledicência*, indicador exatamente do início daquele processo de afirmação pessoal que ele por outros caminhos detectava:

Depois que eu te quero bem,
Deu o mundo em murmurar;
Porém que lhe hei eu de fazer?
É mundo, deixa ralar

Não te enfades menina
Deixa o mundo falar

Sempre todos me hão de ver
Por meu bem a suspirar;
Se disto falar o mundo,
É mundo, deixa falar.⁽¹³⁾

Mesmo sem contar com estudos específicos sobre a música popular urbana e sua história – a rigor uma novidade surgida no século XVIII exatamente com as modinhas e lundus brasileiros levados a Portugal por Domingos Caldas Barbosa – Gilberto Freyre revelava-se capaz de garimpar, nas várias fontes levantadas para o estudo *Sobrados e Mucambos*, outros indicadores muito sutis de mudanças na evolução do canto das salas, e que resultavam de uma espécie de

ascensão social do gênero, desde as violas populares da época colonial até os pianos burgueses do Segundo Império. Ao registrar, por exemplo, no capítulo *O Engenho e a Praça; a Casa e a Rua*, que em 1820 quem passasse pelas ruas do Rio já ouvia, em vez do violão ou harpa, muito piano, tocado pelas moças nas salas de visita, para gozo, único, exclusivo, dos brancos das casas-grandes, acrescentava constituir o novo repertório dessas moças em vez de modinhas, canções italianas e francesas. Era a indicação de um fenômeno sociocultural muito finamente captado quase um século antes, em Portugal, pela estrangeira Marianne Baillie, ao lamentar que *as senhoras de ambos os países [Portugal e Espanha] parecem mais dispostas a trocar a suavidade de suas modinhas locais pelo animado brilhantismo da música de Rossini.*⁽¹⁴⁾

O único engano de Gilberto Freyre, neste ponto, foi o de – a exemplo da maioria dos tradutores dos livros de viajantes estrangeiros no Brasil oitocentista – referir-se a violão em vez de viola, que foi o instrumento predominante na música popular quase até o final do século XIX. Erro a que teria sido induzido pelo fato de os viajantes, ante a viola luso-brasileira, chamarem-na em inglês de *guitar* e, em francês, de *guitare*, mas que poderia ter evitado se atentasse para as palavras do padre Lopes Gama ao recordar em seu jornal *O Carapuço* o estilo das velhas modinhas, e que ele mesmo citava com toda a oportunidade:

Também se tocava e cantava, não árias de Rossini ou Bellini ao piano, porém modinhas a duo, acompanhadas na cítara ou na viola.⁽¹⁵⁾

Em verdade, muitas das pequenas incorreções ou falhas de pormenor encontradas em Gilberto Freyre não lhe devem ser atribuídas diretamente, mas a importantes autores de que se socorria para citações, e que já haviam sido prejudicados, eles também, pela pobreza de informações em torno de particularidades da vida popular no Brasil. No novo capítulo com que abriria, em 1951, a segunda edição refundida de *Sobrados e Mucambos*, por exemplo, ao citar o hábito de cafuné entre as heranças orientais herdadas via Portugal (no caso, particularmente dos mouros), Gilberto Freyre transcrevia os versos lembrados à propósito por Pereira da Costa em seu *Vocabulário Pernambucano*: “*Eu adoro uma iaiá/ que quando está de maré/ me*

chama muito em segredo/ prá me dar seu cafuné/ não sei que jeito ela tem/ no revolver dos dedinhos/ q'eu fecho os olhos, suspiro/ quando sinto os estalinhos. Pois, como o grande estudioso pernambucano citado – aliás sempre atento à indicação de suas fontes – nada esclarecia sobre a origem dos versos, o sociólogo deu-os como de origem popular, escrevendo: “No seu *Vocabulário Pernambucano*, Pereira da Costa recorda, a propósito desse tipo de *cafuné* [o da *iaiá* branca catando a mulata ou *malungo*], os versos populares...”⁽¹⁶⁾

Acontece, porém, que os versos lembrados por Pereira da Costa para abonar a definição de *cafuné* de seu dicionário, embora podendo ter chegado a seu conhecimento por voz popular, ainda em fins do século XIX, não constituíam originalmente obra anônima. Tratava-se, em verdade, do lundu intitulado *O Cafuné*, com versos de autoria do poeta Eduardo Diniz Villas-Boas (carioca falecido em 1891, e incluído por Sacramento Blake em seu *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*) e música de L. de Almeida Cunha (o mais constante parceiro do poeta Laurindo Rabelo).

Evidenciava-se, pois, mais uma vez, o velho problema de tomar como populares versos simplesmente popularizados pela perda da memória do autor letrado, sempre responsável por enganos como o que, antes de Pereira da Costa, já havia ocorrido com Silvio Romero, ao dar como popular em seu *Cantos Populares do Brasil*, de 1893, os versos *Cajueiro pequenino/ Carregadinho de flor;/ Eu também sou pequenino/ Carregadinho de amor* – que eram do poeta cearense Juvenal Galeno (1836-1931).

O que se tem a lamentar, no caso da citação apenas parcial por Pereira da Costa dos versos de *O Cafuné*, é que, tivesse Gilberto Freyre conhecido na íntegra a letra do lundu – que se estende por oito quadras, conforme aparece no folheto v. II da série *Trovador*, de 1876, e no terceiro tomo da coletânea *A Cantora brasileira*, de Joaquim Norberto de Sousa e Silva, de 1878 – e talvez fossem mais amplas suas considerações sobre a intimidade entre os sexos nas casas senhoriais. E, inclusive, superando a barreira de classe, como ainda em fins do século XVIII dava claramente a entender Domingos Caldas Barbosa no lundu de sua *Viola de Lereno* em que cantava: *Eu tenho uma Nanhazinha/ A quem tiro o meu chapéu;/ É tão bela tão galante,/ Parece cousa do Céu./ Ai Céu!/ Ela é minha iaiá/ O seu moleque sou eu.*⁽¹⁷⁾

Apesar da pobreza de informações a seu dispor, Gilberto Freyre não deixou de apontar no longo capítulo *A Mulher e o homem de Sobrados e mucambos* alguns indicadores das transformações urbanas que, na segunda metade do século XIX, iam tornar-se responsáveis por aquela popularização da produção da música sobre versos de poetas românticos, antes destinada apenas aos salões. É quando, ao enumerar as novas atividades postas

a serviço, principalmente dos sobrados, inclui as lojas de pianos e de música onde havia uma variedade de pianos e músicas estrangeiras a comprar para as moças das casas (casas onde já não se cantavam modinhas nem se tocava viola).⁽¹⁸⁾

E ao indicar essa elitização dos salões, no sentido da imitação de padrões europeus, permitia o sociólogo compreender porque, pela passagem das modinhas já agora ao violão das ruas, estavam destinadas a ganhar a consagração do anonimato na voz de novos cultores: os mestiços que, ou se tornavam *romanticamente poetas, políticos, advogados, doutores, bacharéis, intelectuais brasileiros*, ou iam integrar a categoria flutuante dos boêmios e capadócios:

Amigos das mestiças ou mulatas, os portugueses temiam nos mestiços ou mulatos – mesmo quando seus filhos – o romantismo boêmio dos brasileiros que, desdenhosos da mercancia e empolgados pelas profissões liberais, pelas belas letras, pelas belas atrizes, pelo bel canto, comprometessem a continuidade da riqueza feia e forte, conseguida e acumulada com esforço às vezes heróico, embora prosaico e desacompanhado de qualquer música: violão era para brasileiro. Modinhas também.⁽¹⁹⁾

De fato, como mostraria ainda Gilberto Freyre, enquanto ao moço português, preso à galé dos balcões do comércio como caixeiro, *não restava senão dizer à namorada:*

Não posso, meu bem, não posso,
He impossível lá ir,
Que o diabo do balcão,
Não me consente sahir⁽²⁰⁾

o mulato capadócio nacional contava com todo o tempo do mundo para exercitar seus talentos com pé ágil – *como foi entre nós o pé do capoeira, do capadócio, do baiano ou do malandro de chinelo e andar acapadoçado* ⁽²¹⁾ – ou voz em solta pelas ruas, em serenatas ao som do violão.

É pena, neste ponto, que Gilberto Freyre não tivesse aprofundado esse papel do seresteiro capadócio tocador de violão, tão bem descrito para o caso da Bahia da década de 1870 nos *Folhetins* de França Júnior, e para o caso do Rio de Janeiro na figura do malandro vendedor de jornais de modinhas, Teixeira, com tanta verdade retratado por Marques Rebelo em seu romance *Marafa*, de 1935.

Ainda assim, interessante é notar que, apesar da falta de enfoque especial sobre essa figura tão importante da galeria dos personagens mais representativos da *desintegração da sociedade patriarcal e semipatriarcal* gerada nas cidades, Gilberto Freyre não deixaria de apontar-lhe sua origem histórico-social e sua psicologia, ao opor aos apadrinhados mulatos do mundo rural os marginalizados da cidade, levados a sobreviver apenas por artes e manhas da capadoçagem:

Esses mulatos foram os de vida mais difícil, os que, muitas vezes, se esterilizaram em capadócios, tocadores de violão, valentões de bairro, capangas de chefes políticos, malandros de beira de cais ... ⁽²²⁾

Continuadores de uma arte musical branco-européia, a que iam acrescentar as características urbanas nacionais e mestiças do pernesticismo, da sensualidade molenga e sinuosa, e da sestrosidade do *mulato inzoneiro* fixado em *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, esses mestiços estavam destinados a permanecer num meio caminho entre a casa-grande e a senzala. E também esta particularidade, ligada à condição hierarquizada da sociedade de classes, aparece perfeitamente na forma pela qual Gilberto Freyre revela, em *Sobrados e Mucambos*, a participação dos negros na produção de cantos e de ritmos ligados ao lazer.

Em primeiro lugar – e aqui sem intenção expressa – ao referir-se à repressão policial aos batuques dos negros do Rosário pelas ruas

do Recife, em meados do século XIX, Gilberto Freyre vale-se de uma nota de jornal que permite estabelecer, desde logo, o étimo de maracatu, ali reproduzido em linguagem escrita no momento mesmo de sua introdução na fala corrente, de vez que em 1813 ainda não aparecia na reedição, pelo velho Moraes, do seu *Dicionário de Língua Portuguesa* “novamente emendado, e muito acrescentado”. Ao referir-se no capítulo “Raça, Classe e Região” aos conflitos surgidos no bojo do rápido processo de urbanização, transcreve nota do *Diário de Pernambuco* de 11 de novembro de 1856 em que seu redator, ao aplaudir a repressão ao ruidoso desfile dos “pretinhos do Rosário”, esclarecia fazê-lo não *porque julgasse que aquele inocente divertimento era atentatório da ordem pública, mas porque do maracatu passariam à bebedeira e daí aos distúrbios...*⁽²³⁾ Isso queria dizer muito claramente que a palavra *maracatu* – anos depois estendida para designar o hierático cortejo com que os negros recifenses fantasiariam a memória de suas nobrezas tribais no carnaval – ainda nomeava apenas um som especial dos seus batuques. Som, cujo caráter estranho aos ouvidos europeus causava, no inconsciente da população branca em geral, o arpejo de secretos temores conforme logo detectava Gilberto Freyre, com rara intuição:

O ar das cidades enchia-se de ruídos como que nefandos quando eram os africanos que cantavam seus cantos de trabalho, de xangô ou de maracatu, tão diversos no som e nas palavras das ladainhas cantadas nas procissões católicas, nas festas de pátio de igreja, nos terços diante dos nichos.⁽²⁴⁾

A falta de fontes disponíveis, ainda uma vez, levou Gilberto Freyre a restringir suas observações sobre a contribuição dos negros escravos e seus descendentes crioulos às criações sonoras da cidade, ao noticiário do jornal *Diário de Pernambuco*, o que lhe permitiria concluir pela lógica da síntese cultural, como resultado necessário da pressão das elites cegas ante tudo que escapasse ao campo do *olhar europeu*:

Desses olhos o que principalmente deveríamos esconder eram costumes africanos batuques de negros, dança da Guiné nas ruas, sertanejos vestidos à moda regional na capital do

Império. Donde a benevolência com que vem registrada, num jornal de 26 de novembro de 1856, uma 'reunião de pretos africanos' na Ponte Velha do Recife, reunião em que os negros 'arremedaram toda a etiqueta dos salões, dançaram, tocaram, conversaram, comeram e beberam na melhor ordem possível. ⁽²⁵⁾

Tudo levando a configurar, pois, uma tendência ao menosprezo das criações culturais de caráter local que, afinal, o sociólogo, resumia, sempre apoiado nos *anúncios de jornal da época*:

Bem característico da época é o desprimor que foram adquirindo expressões estéticas e recreativas de uma cultura já brasileira – e não apenas patriarcal – como a arte da modinha cantada ao violão nas festas de família e nas serenatas e alvoradas de rua... ⁽²⁶⁾

Era a tendência à separação entre o gosto de uma elite agora marcadamente burguesa-citadina voltada para o equivalente de sua classe na Europa (e que no século XX se voltaria para os Estados Unidos), e o gosto das classes populares, herdeiras definitivas das criações tradicionais, representadas na parte musical pela preservação do sentimentalismo das modinhas e do violão:

O mesmo [degradação de artes e hábitos] verificou-se com o violão, vencido de tal modo pelo piano inglês de cauda que se tornou vergonha sua presença em casa de ente que se considerasse ilustre pela raça e nobre pela classe. Também o violão tornou-se símbolo de inferioridade social e de cultura, arrastando na sua degradação a modinha. Violão e modinha desceram das mãos, das bocas e das salas dos brancos, dos nobres, dos ricos para se refugiarem nas palhoças dos negros e dos pardos, e nas mãos dos capadócios, dos cafajestes, dos capoeiras, ao lado das rudes vasilhas de barro, das redes de fio de algodão, dos santos de cajá, das rendas e dos bicos da terra, das panelas de cozinhar caruru, das garapas de maracujá com cachaça com que a plebe se alegrava nos dias de festa. ⁽²⁷⁾

Dessa forma, o que o *conservador revolucionário* autor de *Sobrados e Mucambos*, demonstrava era nada mais, nada menos, que uma lição decorrente dos princípios básicos do materialismo histórico,

passível de resumir-se na idéia de que, numa sociedade de classes, também a cultura é uma cultura de classes. E tudo configurando uma espécie de determinismo sociocultural que lhe permitiria explicar o próprio fenômeno da capoeiragem como resultado da perseguição do poder ao exercício dos mais rudimentares direitos individuais:

Pois os próprios historiadores da época que se baseiam exclusivamente, como Araújo, em informações dos arquivos policiais, salientam que o crime dos ‘peraltas’, dos ‘capadócios’ ou dos ‘capoeiras’ negros e mestiços consistia em, nos ‘bataque’, nas ‘tavernas das mais baixas ruas’ ou ‘nos terrenos devolutos’, exercitarem-se em jogos de agilidade e destreza corporal, com imenso gáudio de embarcações e marujos que, entre baforadas de fumo impregnadas de álcool, gostosamente apreciavam tais divertimentos’.⁽²⁸⁾

E, assim, ante tal quadro traçado em *Sobrados e mucambos* para explicar o processo da criação de música para o lazer das elites e do povo das cidades no século XIX, troque-se árias de Rossini por CDs de música estrangeira, violões de capadócios por percussão de pagodes comerciais, e aí ressurgirá por inteiro, dez anos depois de sua morte, Gilberto Freyre – um autor atual.

Notas

- 1 - CORRÊA, Mariza. “Um Morto Ilustre”. *Folhetim* nº 546, encarte do jornal *Folha de São Paulo*, de 24 de julho de 1987, p. B-9.
- 2 - Prefácio de Gilberto Freyre à 1ª edição de *Casa-Grande & senzala, Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*, Rio de Janeiro: Maia & Schmidt Ltda., 1933.
- 3 - CARNEIRO, Edison. “Os Estudos Brasileiros do Negro”, artigo de 1953 incluído pelo autor em seu livro *Ladinos e crioulos. Estudos sobre o negro no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira SA, 1964, p 104.
- 4 - Prefácio à 1ª ed. de *Casa-Grande & senzala*, cit. Já aqui Gilberto Freyre firmava ponto de vista teórico-metodológico que o levaria a discordar frontalmente dos princípios da antropologia e psiquiatria em vigor em seu tempo, a ponto de criticar o

próprio primo, Ulysses Pernambucano, por chegar a conclusões científicas sem levar em conta as diferenças econômicas, sociais e culturais entre os indivíduos examinados. Assim, sobre a comprovação da maior incidência de alcoolismo e males psíquicos entre negros, observava: “Quer nos parecer que, mesmo entre as classes pobres, atuam às vezes influências desfavoráveis aos negros – desfavoráveis ao seu sucesso ou triunfo social e sentimental no amor, por exemplo. Influências que podem muito bem intervir na sua saúde mental e na sua normalidade social da vida” (*Sobrados e mucambos*, 3º v., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951, p. 1052/53).

- 5 - Introdução de Gilberto Freyre à 3ª edição de *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951, 1º v., p. 54.
- 6 - Essa liberdade no emprego de métodos e de técnicas sugerida por Gilberto Freyre seria pitorescamente chamada meio século depois por um dos fundadores do movimento francês dos *Annales*, François Furet, de “vagabondage sur tous les terrains” (artigo intitulado “En marge des Annales, Histoire et Sciences Sociales”, para a revista *Le Débat* nº 17, de dezembro de 1981).
- 7 - FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*, cit. v., p.261.
- 8 - FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*, cit., ao comentar o estudo de Luís Corrêa de Azevedo “A Mulher Perante o Médico”, no capítulo “A Mulher e o Homem”(nota 18, ao pé da p. 335).
- 9 - FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*, cit. 1º v. p. 287.
- 10- FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*, 1º tomo, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959, p. 112. Embora reconhecendo desde logo que “A projeção de tendências sociais nas modinhas, durante o longo período em que elas foram a principal expressão do Brasil, permite ou sugere que sejam consideradas material particularmente valioso para a interpretação sociológica dessa mesma época”, Gilberto Freyre se exime da responsabilidade de tal “estudo especializado”. Afirma então que, no caso, só lhe interessam alguns traços que mais significativamente as associaram [as modinhas] ao complexo ainda patriarcal, mas já muito penetrado de romantismo individualista, que caracterizou a ordem social

brasileira, vinda do sistema escravocrata de trabalho para o livre”.

- 12- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*, cit. 1º v., p.312.
- 13- BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*, Rio de Janeiro: INL-Imprensa Nacional, 1944, 2º v., p. 70/72. O segundo volume da coletânea *Viola de Lereno* saiu apenas em 1826 (o primeiro é de 1798) pela Tipografia Lacerdina, de Lisboa, mas todos os versos são seguramente da segunda metade do século XVIII, pois o poeta-cantor e tocador de viola Domingos Caldas Barbosa morreu aos 60 anos, no dia 9 de novembro de 1800.
- 14- BAILLIE, Marianne. *Lisbon In the Years 1821, 1822 and 1823*, London: Second Edition, Two Volumes, MDCCXXV [1825].
- 15- Gilberto Freyre indica apenas o ano de 1843, mas a crônica de Lopes Gama por ele citada – sob o título “O Nosso Progresso” – foi publicada na fase eventual de *O Carapuceiro*, dentro do jornal *Diario de Pernambuco*, entre abril de 1832 e dezembro de 1842. A crônica é reproduzida, na íntegra, In *O Carapuceiro. O Padre Lopes Gama e o Diario de Pernambuco 1840-1845. Índices da Edição Autônoma 1832-1842*. Recife: Editora Massangana, 1996. p.50 - 57.
- 16-FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*, cit. 3º v., p. 802.
- 17-BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional – INL, 1944. v. II. p. 27-28.
- 18-FREYRE, Gilberto, *Sobrados e mucambos*, cit. 1º v., p. 321/22.
- 19- Idem, *Ibidem*, cit. 2º v., p. 509.
- 20-Idem, *Ibidem*, cit. 2º v., p. 519
- 21- Idem, *Ibidem*, cit. 3º v., p. 873.
- 22- Idem, *Ibidem*, cit. 3º v., p. 1006.
- 23- Idem, *Ibidem*, cit. 2º v., p. 696.
- 24- Idem, *Ibidem*, cit. 2º v., p. 693.
- 25- *Apud* Gilberto Freyre In: *Sobrados e mucambos*, cit. 3º v., p. 697.
- 26- FREYRE, Gilberto, *Sobrados e mucambos*, cit. 2º v., p. 698.
- 27- Idem, *Ibidem*, cit. 2º p. 700/01.
- 28- Idem, *Ibidem*, cit. 3º v. p. 875.