

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

RENATO DIAS DE SOUSA

O GRANDE SERTÃO:

Uma investigação geográfica sobre os sertões de Pena Branca e Xavantinho

São Paulo

2018

RENATO DIAS DE SOUSA

O GRANDE SERTÃO:

Uma investigação geográfica sobre os sertões de Pena Branca e Xavantinho

Trabalho de Graduação Integrado (TGI) apresentado ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

Área de Concentração: Geografia Humana

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar
Felippe Valverde

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S725g Sousa, Renato Dias
 O Grande Sertão: uma investigação geográfica sobre
 os sertões de Pena Branca e Xavantinho. / Renato
 Dias Sousa ; orientador Rodrigo Ramos Hospodar
 Felippe Valverde. - São Paulo, 2018.
 114 f.

 TGI (Trabalho de Graduação Individual)- Faculdade
 de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
 Universidade de São Paulo. Departamento de
 Geografia. Área de concentração: Geografia Humana.

 1. Geografia Humana. 2. Geografia Cultural. 3.
 Música Caipira. I. Valverde, Rodrigo Ramos Hospodar
 Felippe, orient. II. Título.

A BAGAGEM: CONSIDERAÇÕES E AGRADECIMENTOS

“Não há lume de profecia mais certo no mundo que consultar as entranhas dos homens. E de que homens? De todos? Não. Dos sacrificados. (...) Se quereis profetizar os futuros, consultais as entranhas dos homens sacrificados: consultem-se as entranhas dos que se sacrificaram e dos que se sacrificam; e o que elas disserem, isso se tenha por profecia. Porém consultar de quem não se sacrificou, nem se sacrifica, nem se há-de sacrificar, é não querer profecias verdadeiras; é querer cegar o presente, e não acertar o futuro.”(BOSI, Alfredo, p.XVII, 1977)

Penso que a intenção de pesquisar um determinado assunto está carregada de paixões. A vida universitária faz das investigações parte do seu cotidiano e pra tanto demanda certo afastamento de ofício entre o pesquisador e seu objeto. Em meio a essa distância moram as motivações do pesquisador, sua sensibilidade frente às questões do seu tempo e reminiscências de sua trajetória temperadas por determinações políticas.

Nenhuma pesquisa está livre destas questões e esta em especial está embebida de cada uma delas. Seu tema tem alguns anos, talvez três ou quatro. Estas páginas revelam seu amadurecimento e o enfrentamento diário de muitas e muitas dúvidas sobre a sua pertinência. Seu nascimento não é datável e composto por vários episódios. O principal deles foi o dia em que a minha avó ouviu um cd do Pena Branca e Xavantinho sem conhecer o nome da dupla (quando disse de quem se tratava ela continuou sem conhecer). Fui eu quem gravou aquela cópia a partir de uma coletânea que possuo, ela cantou várias músicas recordando os dias da roça. Foram vários dias assim, sobretudo depois de seu adoecimento seguido de afastamento das tarefas da casa. Permaneci muitos dias com ela e nestes momentos conversamos muito sobre a sua infância. Descobri em minha avó a experiência dos muitos capítulos lidos na faculdade. Todos aqueles processos distantes que culminaram neste país de desigualdades persistentes estavam diante de mim contados por ela. Minha avó cresceu em uma fazenda de café em regime de colonato, viu seu pai romper com o fazendeiro e sair em busca da própria terra em uma jornada encerrada anos depois em um bairro periférico da capital paulista.

Minha avó, analfabeta, achava fascinante que na faculdade eu estudasse assuntos que dialogavam com suas lembranças. De tanto me contar despertou aqui certa suspeita que virou uma atenção mais dedicada àquelas canções que ela ouvia tanto, sempre dizendo que eram músicas da roça que mostravam o quanto a gente do campo era sofrida. O começo desta suspeita também inaugurou as dúvidas sobre a validade de um estudo como esse no âmbito da Geografia. Naquele instante o objeto música parecia distante das abordagens geográficas conhecidas durante a graduação. O estranhamento só declinou à medida que eu tomei nota de alguns estudos nesta área, além disso, insisti no tema por considerar que, de fato, estas canções forneciam testemunhos poéticos das transformações vividas pelo país ao longo do

último século, sempre do ponto de vista dos sujeitos que foram silenciados nas ruidosas mudanças destinadas a modernizar o Brasil.

É por tudo isso que dedico este trabalho a duas mulheres centrais na minha formação: minha avó e minha mãe. É um agradecimento miúdo frente às dificuldades impostas pela criação de dois garotos em um bairro cheio de problemas. Vivi cada dia desta graduação sem me esquecer disso e sem perder de vista a alegria de ambas quando ingressei nesta instituição. Também dedico este trabalho ao meu pai Francisco, também migrante destes que “pesaram no Norte e caíram pro sul, na grande cidade” e que partiu cedo demais.

Eu jamais daria cabo de todas as dúvidas e inseguranças sem as contribuições importantíssimas do meu orientador Prof. Dr. Rodrigo Valverde, que me sugeriu leituras inéditas e interessantes que balizaram esta pesquisa e cujas correções deram forma a este trabalho. Sou grato ao Ivan Vilela, músico brilhante e pesquisador dedicado da cultura caipira que me transmitiu farto material sobre o tema. Agradeço a Profa. Dra. Marília Pontes Spósito pela amizade, pela leitura do projeto e do manuscrito seguido de comentários preciosos e ao meu irmão Rodrigo, por nunca duvidar que eu chegaria até aqui.

Por fim e com medo de ter cometido algum crime de esquecimento, agradeço aos meus amigos. Ao Alan pela longa irmandade e pela união em tantos momentos importantes. Aos amigos de graduação, pessoas fantásticas com as quais partilhei incontáveis episódios alegres e tristes ao longo do curso. Ao Luciano, parceiro de tantos trabalhos desde o início da Geografia em nossas vidas e pelo qual tenho enorme admiração. Por fim, agradeço a Letícia por sempre estar próxima, pelos conselhos e abraços, pela paciência em nome da longa amizade.

Que esta pesquisa encarne uma humilde homenagem a José Ramiro Sobrinho e Ranulfo Ramiro da Silva, pela beleza com que suas canções testemunham de baixo as transformações de um país cego e surdo dos seus.

“Amigo, não se demore.
Venha logo visitar pra poder guardar na mente o que
vai se acabar
E contar para seus netos o que eles talvez não veja
Pode ser que ao nascerem os campos já não esteja.
O que será deste mundo quando acabar o sertão
Será o fim de toda a vida
O final da criação.”

Visite o Sertão, Pena Branca e Xavantinho

“Ignora-se o que, nessa calmaria antes do nascer do
sol, pensam os grandes velhos como ele e ninguém
lhe perguntaria nada, porque, mesmo que ele se
dispusesse a responder, não entenderiam plenamente
as respostas e dúvidas mais fundas sobreviriam de
imediato, pois é sempre assim, quando se tenta
conhecer o que o tempo ainda não autoriza.”

João Ubaldo Ribeiro, *O Albatroz Azul*, p.1.

Para Antônia Carreira Dias, minha avó e para
sempre a mais sabida. Para Marlene com toda a
minha infinita admiração e amor. Para Francisco,
meu pai.

RESUMO

SOUSA, Renato Dias de. **O Grande Sertão**: Uma investigação geográfica sobre os sertões de Pena Branca e Xavantinho. 2018. 115 f. Trabalho de Graduação Individual (TGI) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta pesquisa se apropria do quadro conceitual da Geografia para investigar um objeto esquivo ao nosso campo: a música. Sendo este um tema que interessa a outras áreas, o estudo que se segue dialoga com outros campos disciplinares incorporando suas contribuições por dentro da Geografia. Se trata de uma análise majoritariamente extra musical, portanto debruçada sobre as letras sem se enveredar pela linguagem musical empregada. Trabalha-se com as canções da dupla Pena Branca e Xavantinho, extraindo desse universo aquelas que carregam o vocábulo sertão. As letras nos fornecem paisagens do cotidiano caipira situado nos sertões. Estes cenários afetivos balizam a música caipira como parte da cultura destes grupos. Pena Branca e Xavantinho são reconhecidos como portadores dessa tradição, portanto seus discursos acerca do sertão merecem destaque. A partir dessa premissa a pesquisa se apropria do conceito de paisagem como texto desenvolvido no contexto da Geografia Cultural re-teorizada, fruto das transformações epistemológicas vividas ao longo da década de 1980 que alvejaram o legado da Escola de Berkeley. O instrumental teórico desta investigação nos permite rastrear nestas paisagens algumas visões socialmente construídas, traços de um imaginário às voltas da ideia de sertão cuja presença não se restringe ao universo musical de Pena Branca e Xavantinho. Tais percepções acerca do que é sertão são representações do espaço imbricadas no processo de formação do território brasileiro.

Palavras chaves: Geografia e Música. Pena Branca e Xavantinho. Geografia Cultural. Sertão, Paisagem como Texto.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – A paisagem sertaneja de pena branca e xavantinho	65
Quadro 2 - A Natureza em algumas canções (Fragmentos)	68
Quadro 3 - O Rancho cantado por Pena Branca e Xavantinho (Fragmentos)	70
Quadro 4 - As narrativas.....	76

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquema representando as principais narrativas que dão sentido a noção de sertão	76
--	----

SUMÁRIO

O INÍCIO DA VIAGEM: UMA INTRODUÇÃO	9
1 A PRIMEIRA PARADA: O CAIPIRA E SUA MÚSICA	15
1.1 A VIOLA ENCONTRA O CAIPIRA:	15
1.2 A MÚSICA CAIPIRA: O CANTO DOS SERTÕES	22
1.2.1 <i>As primeiras gravações:</i>	22
1.2.2 <i>Renovações na música caipira: surge o sertanejo:</i>	26
1.3 PENA BRANCA E XAVANTINHO	29
2 A SEGUNDA PARADA: A GEOGRAFIA DA CULTURA E DOS SONS	37
2.1 UMA GEOGRAFIA HABITUADA A VER E NÃO OUVIR:	37
2.2 A ESCOLA DE BERKELEY E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DA CULTURA E DA MÚSICA:	40
2.3 A RENOVAÇÃO: A IDEIA DE CULTURA COMO NÚCLEO DO DEBATE:	45
3 MAIS UMA PARADA: PODE-SE CANTAR UMA PAISAGEM?	52
3.1 POR UMA PAISAGEM CAIPIRA	52
3.2 TRANSFORMAÇÕES NO CONCEITO DE PAISAGEM	56
3.3 A PAISAGEM COMO TEXTO	57
4 O GRANDE SERTÃO DE PENA BRANCA E XAVANTINHO	64
4.1 O SERTÃO QUE SE ESCUTA VENDO	65
4.2 NARRATIVAS SERTANEJAS	74
4.2.1 <i>A Melodia da Saudade:</i>	76
4.2.2 <i>Sertão Semente:</i>	78
4.2.3 <i>O sertão em vias de se perder:</i>	79
4.2.4 <i>Uma viagem ao Sertão:</i>	81
4.3 SERTÃO E SERTÕES:	82
4.3.1 <i>Os sertões de um país por construir:</i>	92
5 ACORDES FINAIS	99
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	102

O INÍCIO DA VIAGEM: UMA INTRODUÇÃO

“Amigo vem visitar o que resta do sertão antes que tudo termine e sobre a poluição”
(SILVA, R. Visite o Sertão, Pena Branca e Xavantinho, 1980)

Muitas das canções de Pena Branca e Xavantinho entregam convites àqueles que escutam. São apelos para uma viagem que tem o sertão por itinerário e o movimento se dá a passos miúdos, lentos que só se percebem pelo descortinar da paisagem. A paisagem se abre aos olhos pela atenção dos ouvidos atentos. É o canto dos pássaros, o som dos riachos e dos carros de boi no alto dos chapadões, ladeados por riachos de vale em cuja beira estão os ranchos, os roçados, os terreiros onde o cantador ponteia a viola. Tudo isso atravessado pela saudade. O violeiro faz a travessia e ele mesmo habitando a cidade se desloca para o sertão cobiçado, a morada de sua plenitude, de algo que se perdeu. Com a humildade de quem não conhece a viola se não de ouvir, peço ao leitor que se abra para uma viagem um pouco mais entediante pelos caminhos da palavra escrita. Uma jornada por esse sertão cantado pela dupla Pena Branca e Xavantinho. O convite que faço parte de uma suspeita, o faro de que essas canções nos cantam alguma coisa que diz respeito ao país, às nossas vidas. Nesse sentido, cada capítulo é uma etapa e pretende-se que a cada novo passo se veja um pouco mais dentro dos limites inescapáveis deste meio. Ficam perguntas que esse autor não é capaz de responder pela enormidade da interrogação que ela coloca: ao cabo chegaremos ao sertão? Será que apenas passaremos por ele? O sertão tantas vezes pensado e retratado de tantas formas, parece mesmo emplacar tantos significados que atesta certo ditado corrido entre os paulistas do Brasil colonial “Deus é grande, mas o mato é maior” (KOK, 2004, p. 44).

O núcleo desta investigação é uma pergunta: Qual ou quais os significados da noção de sertão presente nas canções de Pena Branca e Xavantinho? O passo seguinte à pergunta inicial foi o mapeamento das canções portadoras do vocábulo, transitando-se daí a audição para então se debruçar sobre as letras, interpretando os sentidos presentes nas canções a partir de uma ótica que se poderia rotular de geográfica, portanto externa e estranha aos domínios intra musicais (de ordem harmônica). Admite-se que estes sentidos podem ser abordados pela Geografia à medida que constituem aquilo que Claval (1999) chama de sistemas de representação, aspectos que penetram no seio de uma Geografia cada vez mais aberta às relações entre espaço e cultura. O caminho que se segue é o de uma Geografia interessada nos discursos prenhes de referências ao espaço, admitindo que tais representações fazem parte das transformações políticas vividas pelo país (MORAES, 2005).

Antes da partida é necessário situar brevemente o leitor viajante sobre algumas questões que serão aprofundadas mais a frente. Afinal, quem é o caipira e o que é esse sertão

tão cantado por eles? É um lugar? Tem um itinerário preciso com CEP ou será uma referência vaga? Algo além, perdido e distante? Ribeiro (1997) entende o caipira como um parente do bandeirante, ou melhor, um paulista sedentarizado com sua sede por aventura e violência atenuadas. Trata-se de um dos primeiros brasileiros, o mameluco gestado no encontro violento das matrizes nativas, africanas e portuguesa. Encontros que pelas práticas do cunhadismo comum entre os indígenas deu luz àqueles que já não se identificavam com as origens de seus pais (RIBEIRO, 1997). É nestes termos que se dá o Brasil caipira delineado por esse autor. Essa região coincide com a chamada Paulistânia (RIBEIRO, 1997; CÂNDIDO, 2010; QUEIROZ, 1973), região aberta pelas bandeiras e na qual se estendeu o que Cândido (2010, p. 93) chamou de um “lençol de cultura caipira”.

Dos retalhos mineiros deste lençol vem a dupla Pena Branca e Xavantinho. Ambos começaram sua jornada pela canção no seio familiar e nos terreiros da fazenda em que cresceram, assim como nos bailes e mutirões de seu tempo. Já nos anos finais da década de 1950 chegaram às rádios de Uberlândia, eram os dias em que já tinham deixado o campo pela primeira vez. Suas primeiras gravações autorais são da década de 1980, inicialmente um período muito difícil para os músicos que buscavam fincar seu espaço no escasso cenário do gênero.

A escolha da dupla repousa não só nas motivações expostas anteriormente: a carreira de Pena Branca e Xavantinho assinala aspectos interessantes dentro do que se pretende estudar aqui. De início pode-se dizer que eles “cantam a autenticidade de uma memória rural já esquecida” (MACHADO, REIS, 2009, p. 11), o que lhes confere a autoridade de dominar um acervo simbólico cuja realidade foi esquecida e sobre a qual se pode discutir sua persistência a espera de resgate, ou seu trágico fim no seio das transformações vividas pelo país ao longo da segunda metade do século XX. Sobre Pena Branca (em trabalho posterior ao falecimento de Xavantinho), Myriam Taubkin declara “é uma entidade; segue carreira solo representando o lirismo e a simplicidade da música do sertão numa fusão com outros segmentos da música popular.”(TAUBKIN, 2008, p. 33). A definição elogiosa integra um capítulo sobre os violeiros, esses “violeiros do Brasil” cujos trabalhos são acolhidos em uma série sobre a Memória Brasileira.

Além disso, deve o leitor se atentar a sugestão de uma música do sertão carregada de lirismo e simplicidade, mui bem representada na obra de Pena Branca. Tem-se uma justaposição interessante que será explorada mais verticalmente adiante, mas que por enquanto cabe menção no intuito de reforçar a validade da pesquisa: a dupla é autêntica no domínio de uma memória esquecida e são hábeis representantes da música do sertão (Não

parece desacertado supor que os elogios a Pena Branca se estendem ao seu irmão e companheiro nas canções, e também cabe questionar se esse sertão é um lugar localizável). Retomando o apontamento da autenticidade cabe aqui a reflexão de Ortiz (1994b, p.8) que identifica essa questão dentre os temas mais caros àqueles que procuraram delimitar uma cultura efetivamente brasileira, e o mesmo autor nos alerta “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”. A partir destes apontamentos sumários é possível sustentar que as canções de Pena Branca e Xavantinho encarnam um campo interessante para se pensar as representações de sertão, pois os músicos são autoridades nesse assunto e são conhecedores de suas paisagens. Outro fato atrativo na história da dupla é sua aproximação com Milton Nascimento, amizade que rendeu parcerias e abriu caminho para que os dois singelos caipiras cruzassem as portas da mpb rumo a um novo público.

Desdobramos aqui o itinerário das músicas da dupla. “Música do sertão” será música sertaneja ou caipira? Eis um debate movimentado na literatura sociológica e que, em linhas gerais, pode ser polarizado entre divergências acerca do papel do mercado. De um lado se argumenta que a intromissão do mercado na forma das gravações desfaz o vínculo entre as canções e a sociabilidade rural dos grupos identificados como caipiras, de modo que a música é vista como integrante do cotidiano da lida no campo, seus festejos e sua religiosidade, seus problemas. Trazê-la para o formato em disco implica em arrancá-la desse formato original, parindo a música sertaneja como gênero exclusivamente mercadológico. Do lado oposto se defende que o nascimento da música sertaneja não põe fim ao cancionário caipira, valendo-se deste último de muitas formas (as canções caipiras se tornam referências que condicionam um conhecimento mínimo da tradição) e habitando cada qual um nicho em um mercado cada vez mais segmentado (de um lado a música sertaneja se desdobrou em uma fatia mais jovem chamada de “sertanejo universitário”, do outro está a chamada “música de raiz” que delimita o ambiente musicado pelos caipiras). Não se trata de alinhar o trabalho entre estas posições – atravessadas por variações tênues que não cabem no quadro acima esboçado – mas sim de flertar com elementos de ambas, principalmente pelo fato de que o debate da autenticidade está presente na clivagem entre o que se define caipira ou sertanejo. Essa autenticidade é afirmada por elementos de ordem musical muitas vezes (a tessitura harmônica das músicas), porém também tem seu rebatimento na temática das canções. Nesse sentido, as invocações do sertão e de seus personagens são balizas fortes para a afirmação da música caipira, condição que aparece na obra de Pena Branca e Xavantinho como caso concreto. Para retomar a segunda questão que o leitor viajante deve guardar consigo ao longo desta jornada afinal, o

que é sertão?

Há um largo debate acerca das definições de sertão e de início pretende-se apoiar em uma explicação geográfica trazida por Moraes (2011). Ele aponta que o sertão evoca ausência: a falta de uma materialidade socialmente fixada e o predomínio de um ritmo ditado pela natureza, sem ser; no entanto; um recorte regional identificável por aspectos naturais. Assim, frequentemente o sertão rotulou áreas concebidas como vazios demográficos, uma adjetivação na qual embarcam políticas de Estado para ocupação destas áreas reiterando a expansão territorial como um dado da história brasileira e que remete ao passado colonial marcado a ferro e fogo pelo signo da conquista da terra e do gentio (MORAES, 2005, p. 94).

A falta de um pacote de características individualizáveis permite afirmar que o “sertão está em toda parte” (ROSA, João G. apud MORAES, 2011, p. 101), o que, do ponto de vista de uma abordagem geográfica, implica no reconhecimento de horizontes por ocupar em múltiplas direções; o que oportuniza projetos políticos debruçados sobre a esfera do território. Significa cravar uma fronteira interna cuja travessia é um *dever ser* do Brasil (SOUZA, 1996), de modo que os projetos acerca da nação que se deseja (nunca um consenso amplo entre os setores da sociedade brasileira) passam pela superação destes limites via ocupação efetiva; leitura que supõem “um uso cognitivo e, sobretudo, moral da noção de sertão. Moral no sentido de enunciados prescritivos”(SOUZA, 1996, p.56). O que se tem a partir daí é o sertão como um espaço de construção e afirmação da nacionalidade via domínio do território. Sabe-se então que o debate em torno da noção de sertão transborda o campo musical, constituindo um conjunto de sentidos que tanto pode alimentá-la nas composições quanto drenar dela novos significados. Reafirma-se que a semântica de sertão é constituinte da música e da cultura caipira, defendidas como porta-vozes de uma brasilidade e por isso constituem objetos rastreáveis por uma Geografia Cultural re-teorizada, na qual os significados possuem fortes cargas históricas e refletem disputas na difusão de uma visão social de mundo acerca dos lugares (KONG, 2009).

A presente pesquisa se debruça sobre uma parte da obra autoral dos dois músicos. Compreende a produção em disco e *compact disc* entre os anos de 1980 e 1998, do primeiro trabalho *Velha Morada* ao último *Coração Matuto*, pouco antes do falecimento de Xavantinho. Uma parte desse material está em posse do pesquisador, de modo que foi possível ouvir e consultar os encartes, outros trabalhos foram consultados da internet através do *Youtube* e as letras foram copiadas a partir da audição, sempre comparadas com sites que oferecem esse tipo de material. A seleção inicial das composições seguiu o critério da referência ao sertão, ou seja, dos dez fonogramas recortei os registros que mencionam o sertão

em algum ponto da canção. Dessa seleção pelo menos 25 músicas foram recolhidas para análise.

Os sertões cantados por Pena Branca e Xavantinho descrevem paisagens, apresentam itinerários construídos de vários elementos atribuídos a estes lugares. O conceito proposto para esta pesquisa segue o que a canção nos apresenta, ou seja, adotamos o conceito de paisagem situado nas renovações epistemológicas da Geografia Cultural. Os estudos culturais em Geografia foram atingidos pelas viradas críticas da década de 1970 e se voltaram cada vez mais ao campo do simbólico, aquilo que as paisagens comunicam a partir dos significados embutidos no ato de sua construção social. No seio destas transformações a tradição erguida por Carl Sauer a partir da Universidade da Califórnia foi alvejada, a paisagem cultural seguiu como tema mas revigorada pelos debates centrados na ideia de cultura. Imerso nestes movimentos está o conceito legado por Duncan (1990): paisagem como texto e é a partir dele que pensamos as letras das canções de Pena Branca e Xavantinho.

Trabalhar a paisagem a partir da metáfora textual (COSGROVE, 2000) permite pensá-la como um documento social com significado aberto, portanto sujeita a contestações que estão no plano das disputas políticas que anseiam por projeção nas transformações do espaço. Enquanto texto a paisagem não é um dado imediato que se esgota pela percepção cotidiana. Ela remete a significados mais amplos. No caso de Kandi, capital cingalesa estudada por Duncan (1990) na aurora do século XIX, a arquitetura da cidade é um campo de disputa entre diferentes tradições sagradas e sua imagem projeta a legitimidade dos reis. Para a presente pesquisa o conceito abre caminho para explorar a suspeita de que os sentidos de sertão presentes nestas canções não se esgotam aí, e dialogam com referências dispersas na sociedade mais ampla.

Do ponto de vista metodológico, trabalhar com a paisagem nestes termos nos permite pensá-la como parte de um fenômeno mais extenso: o da produção do espaço (MORAES, 2005). Está além do alcance deste trabalho explicitar as determinações desse movimento, mas pode-se afirmar que os propósitos embutidos nesse processo se materializam na paisagem atingindo os grupos sociais. Assim, o que nesta pesquisa é investigado no que podemos chamar de nível simbólico dialoga com essas dinâmicas, pois uma das lições do trabalho de Duncan (1990) é que nos significados da paisagem moram os mesmos conflitos mobilizados na sua construção, ou seja, interesses materiais reais.

Retomando a viagem que se propõe neste trabalho, a primeira parada nos oferece um quadro mais geral sobre o caipira, sua música e os marcos mais gerais de sua cultura. Apresenta-se um panorama da herança bandeirante e da situação dos caipiras em relação à

questão das terras, passando por um registro histórico da música caipira e da trajetória da dupla Pena Branca e Xavantinho. O segundo capítulo adentra pelos caminhos da Geografia Cultural, discutindo seu apelo visual e a negligência em relação ao estudo da música. O passo seguinte é a reconstrução dos movimentos epistemológicos da Geografia Cultural, posicionando o leitor sobre a importância de Carl Sauer e a revisão crítica de sua obra, implicando naquela que passou a ser conhecida como Nova Geografia Cultural. A presente pesquisa embasa boa parte de suas premissas nas contribuições da Nova Geografia Cultural, sobretudo nos escritos de Kong e Duncan. O terceiro capítulo centra suas atenções sobre o conceito de paisagem, primeiro demonstrando argumentos favoráveis à pertinência deste conceito para o estudo geográfico da música, depois navegando por um breve histórico do conceito passando pelas contribuições de Sauer e chegando às ideias de Duncan (1990) que instrumentalizam esta pesquisa. Por fim, a última etapa desta viagem materializa o propósito desta investigação. É o momento de apresentar a paisagem sertaneja de Pena Branca e Xavantinho, inicialmente elencando as imagens trazidas pelas letras. O segundo movimento é o de filtrar alguns sentidos mais recorrentes associados a esta ideia e, por fim, a pesquisa segue na direção de interpretar tais significados comparando-os com um imaginário mais amplo que orbita a noção de sertão.

1 A PRIMEIRA PARADA: O CAIPIRA E SUA MÚSICA

1.1 A viola encontra o caipira:

“Camponês, 'caboclo', 'caipira', 'roceiro', 'sertanejo', 'capiau'...com que nomes e símbolos reais ou ilusórios essa gente rural dos sertões de ontem e de agora habita o seu imaginário e o meu, leitor? Que homem caipira real existiu e existe ainda hoje em São Paulo e que personagem dele há dentro de cada um de nós? O lavrador rústico cuja lavoura substituiu a dos índios? O Jeca Tatu? O povoador de sucessivas áreas de fronteira? Os tipos engraçados de Mazzaropi e Alvarenga-e-Ranchinho?” (BRANDÃO, 1983, p.7)

“No braço de uma viola eu faço meu cativado, eu choro, a dor me consola e doa a quem doa, parceiro. Eu vim de um mundo levado, misturado por inteiro.” (BOLDRIN. R. Amor de Violeiro, Pena Branca e Xavantinho, 1990)

O Brasil caipira delineado por Ribeiro coincide com a região conhecida como Paulistânia, assim denominada por abarcar parcelas do país trilhadas pelos bandeirantes paulistas. Pasquale Petrone identificou a área que, de acordo com ele, já abrigou no passado uma civilização caipira. Segundo esse autor:

“a civilização caipira cobriu no passado (...) todo o litoral paulista (onde o caíçara é sempre um caipira); o Vale do Paraíba; as serras da Mantiqueira, de Quebra-Cangalha, do Mar, de Paranapiacaba; o planalto paulista; a zona bragantina; a 'depressão periférica paulista', isto é, a zona de transição entre os solos arqueanos e os solos paleozóicos, principalmente ao longo do Rio Tietê (englobando a zona de Piracicaba, dos Campos Gerais, etc.); a zona do antigo 'Caminho da Mata', que levava ao sul do país e por onde vinham as tropas de muares para serem vendidas na feira de Sorocaba; o planalto de Franca, caminho para as minas de Goiás e Mato Grosso.” (PETRONE, 1965 apud QUEIROZ, 1973, p.8)

Sant'Anna (2000) delimita o que ele chama de “zona” caipira” a partir da ocorrência de registros dialetais caipiras, ou seja, corresponde a uma área em que se observa e se escutam formas de falar associadas a tal segmento da sociedade; formas marginalizadas que atribuíram ao estado de São Paulo no passado a fama de “corromper o vernáculo com muitos e feios vícios de linguagem” (AMARAL apud SANT'ANNA, 2000, p. 53). Essa área compreende “São Paulo, o sul de Minas Gerais e Mato Grosso, parte de Goiás, Norte do Paraná, além de algumas áreas rurais dos Estados do Rio de Janeiro e Espírito Santo” (SANT'ANNA, 2000, p.53).

Nestas áreas o caipira conserva do bandeirante uma adaptação a espaços vastos e pouco habitados, daí a configuração dos bairros rurais misturar fluidez e dispersão (QUEIROZ, 1973, p.5). A distribuição esparsa das habitações fazia com que os observadores sugerissem certo isolamento, no entanto, o trabalho de Cândido (2010) subverteu essa leitura ao mostrar diferentes formas de sociabilidade como as festas ligadas à religiosidade e a figura do mutirão, em que os vizinhos se uniam nas tarefas do eito prestadas a um vizinho. Aqui a

viola tantas vezes tangida pra longe das cidades encontrou seu protagonismo nos festejos do catolicismo rural, em termos marcadamente sincréticos em que o processo de incorporar tradições diferentes seguiu um sistema-partida, ou seja, oculta-se formas socialmente marginalizadas sob as máscaras hegemônicas, como por exemplo a ocultação de Exu por trás de São Pedro (ORTIZ, 1994b). A celebração festiva da religiosidade encarna um tecido comum que aproxima as casas criando o sentido da vizinhança. Brandão (1981, p.36) nos dá um exemplo “A Folia de Reis é um espaço camponês simbolicamente estabelecido durante um período de tempo igualmente ritualizado, para efeitos de circulação de dádivas – bens e serviços – entre um grupo precatório e moradores do território por onde ele circula”.

Outro dado da fluidez com que as relações se davam no seio dos bairros suplantando a aparência das distâncias era o trabalho coletivo, representado principalmente pelo mutirão: “a obrigação bilateral é aí elemento integrante da sociabilidade do grupo, que desta forma adquire consciência de unidade e funcionamento” (CÂNDIDO, 2010, p. 81). A prática é uma alternativa frente às limitações do trabalho individual e familiar característico destas regiões, e consiste na convocação dos vizinhos para o cumprimento de dada tarefa sendo que, ao cabo dos trabalhos; comumente o beneficiário retribui o ato com a oferta de alimento e festa (CÂNDIDO, 2010). Nas folias de Reis Brandão (1981) observou relação semelhante à medida que os promesseiros pedintes das benções ofereciam aos foliões dádivas diversas, por vezes algum animal para ser abatido e servido aos presentes, outras vezes café ou pinga; sobretudo quando se baixava a bandeira e o catira com temáticas profanas ganhava espaço no terreiro. Os mutirões assumem muitas formas e em muitas delas realizava-se o baile ao fim das jornadas tal qual em Minas, onde os músicos Pena Branca e Xavantinho localizam um passado “não artístico”, em que suas apresentações se restringiam às roças e principalmente aos “bailes de barraca”:

“*P*¹:época que aconteceu esse negócio com a gente foi 58, 59, por aí né e, a gente cantava mais aquela coisa toda bem antes disso aí, mais lá na roça, celinha, cantava naquelas festas, aquela coisa toda, *X*: Bailes de barraca, *P*: é, mutirão, eu fico pensando mutirão hoje em dia, só a gente vê falar mais em Goiás, que aquele mutirão de faze aquelas casas né, mas existe um mutirão na época de..., *X*: de roça né, *P*: de roça mesmo, as vezes cê tava cuma lavoura sua meio no mato, meia cabreira, e a situação pouco meia, naquela época não existia dinheiro né mano, era troca de dia, eu trabalhava pra você determinados momentos, ali uma semana, depois cê me pagava com outro trabalho seu, era assim né, chumbo trocado.” (TODA MÚSICA, 1995)

Nesta mesma entrevista os músicos também descrevem o mutirão pelo nome de

¹ *P* de Pena Branca e *X* de Xavantinho, em trechos mais conversados da entrevista usarei estas letras para demarcar as falas de cada um.

traição:

“P: fulano vai passa uma traição no fulano, que dice o seguinte, passa uma traição é ele reunia aquele dia de madrugada bastante peão (...) que é o mutirão nesse caso né, aí chega lá soltando foguete, tocando e cantando na porta da casa né, mas aí nós já pegava assava biscoito, aquele balaio de biscoito nas costas, todo mundo com enxada né, pra ajuda mesmo o camarada né”(TODA MÚSICA, 1995)

Tem-se então aquilo que é nuclear da sociabilidade caipira no interior de seus bairros rurais: “agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas” (CÂNDIDO, 2010, p. 76). O termo bairro rural tem ocorrência restrita e se prende principalmente a área pela qual se estende a cultura caipira e sua origem é lusitana, correspondendo a “uma porção do território subordinado a uma povoação, onde se encontram grupos de casas afastadas do núcleo do povoamento”(CÂNDIDO, 2010, p.77).

A sedentarização fecundou uma cultura caipira estratificada, distribuída tanto nas unidades mínimas de sociabilidade (os bairros) quanto nas vilas e fazendas, estas; de acordo com Cândido (2010, p.94); mais abertas ao mercado e sensibilizadas pelos contatos com a sociedade global. Muitas dos primeiros fazendeiros descendiam de famílias mais pobres ligadas aos sítios, descolando-se socialmente dos parentescos remotos à medida que seu enriquecimento permitia o emprego de formas compulsórias de trabalho, inicialmente a do nativo e depois a dos negros escravizados (CÂNDIDO, 2010). Muitas dessas fazendas se engrandeciam à medida que seus proprietários paulistas enriqueciam à custa do tráfico de escravos da terra (KOK,2004).

O emprego da força de trabalho escravizada permitia ao fazendeiro prescindir dos laços de solidariedade. Assim, sítio e fazenda emergiram como antíteses e esta última muitas vezes crescia engolfando seus vizinhos, seja pela aquisição dos terrenos a preços abaixo do mercado, seja pela expulsão dos moradores recorrendo à violência direta. A facilidade com que os fazendeiros recorriam a tais estratégias reflete a fragilidade jurídica das ocupações. Em sua maioria eram posses sem títulos de propriedade, ocupadas pelos sitiantes em virtude de sua disponibilidade e muitas vezes fugindo de outras expulsões ou de terras exauridas (CÂNDIDO, 2010).

Naturalmente os fazendeiros estavam um passo à frente nestas negociatas obscuras, pois muitos deles ampliaram suas riquezas na diversificação de seus negócios, investindo na construção de bancos e ferrovias (MONBEIG, 1984, p. 142) e passando a morar nas cidades, onde seus filhos se enveredavam pelo caminho das “nobrezas funcionais” nas palavras de Cândido (1984, p. 29), pois cursavam medicina, engenharia e principalmente direito. Quanto

aos caipiras o quadro fundiário implicou em uma situação de itinerância (KOK, 2004). O cancelamento do regime sesmario em 1808 abriu caminho para um expansivo ciclo de predação privada das terras desprovidas de regulação jurídica. O Império só recuperou o lastro jurídico para a situação fundiária do país em 1850 com a aprovação da Lei de Terras, regulamentada apenas no ano de 1854 sob fortes interesses do latifúndio cafeeiro (GUIMARÃES, s/d). A lei consagrada neste ano vedava o acesso à propriedade senão através da compra e bania o usucapião de terras devolutas (NORDER, 2014). Além disso, a lei extinguiu o regime de posses e determinava que as “vendas seriam em hasta pública, com pagamento à vista fixando preços mínimos que eram considerados superiores aos vigentes no país” (GUIMARÃES, s/d, p. 134).

Assim limitava-se em termos formais o acesso a propriedade exigindo do caipira estratégias diferentes. Cândido (2010) compreende a itinerância da ocupação caipira em dois eixos, de um lado a disponibilidade de terras novas para as quais poderia fugir frente o cansaço de suas posses, do outro o próprio quadro fundiário que lhe freava o acesso regular e legítimo nos termos da lei. Tal quadro de incerteza teve ressonância na vida social do caipira marcando-a pelo “isolamento, independência e alheamento às mudanças sociais” (CÂNDIDO, 2010, p.56). É nestes termos que se compreende o quanto o caipira foi sempre empurrado para o fundo do sertão (SANT'ANNA, 2000) tal qual a viola da qual se apossou pra cantar sua história. Figura-se assim aquele que Cândido (2010) identificou como transitório, um morador que não dispõe de títulos e por isso perde frequentemente a terra em que mora.

A fragilidade dos níveis econômicos em que o caipira se estabelece tem sintomas no campo de suas representações mentais, um deles é o saudosismo transfigurador que se materializa na comparação das condições pretéritas com as atuais, sendo que as primeiras sempre se associam a tópicos como “abundância, solidariedade, sabedoria” (CÂNDIDO, 2010, p.227). Celebra-se do passado a disponibilidade de terras livres e férteis, a liberdade do trabalho que não se aluga como no presente e se lamenta a chegada de fazendeiros ricos, que vão comprando o torrão de seus vizinhos ou expulsa através da violência (CÂNDIDO, 2010). A radicalização das transformações adensa mais ainda esse sentimento quando, por exemplo, o caipira não encontra uma terra que lhe pertença e se vê obrigado a ir pra cidade e de lá ele vislumbra seu passado ambientado no sertão, trata-se de um tema recorrente na música caipira e já foi cantado pela dupla Pena Branca e Xavantinho em uma canção de nome Rancho Triste, composta por Xavantinho:

“Seu moço, lá na roça ainda existe / Um ranchinho muito triste / Porque não tem morador / Um dia o lavrador cheio de filhos / Deixou a roça de milho / E pra cidade se mudou / Pensando ser feliz mais que na roça / Deixou a sua palhoça / Prá morar no arranha-céu / Mas tudo não passou de um sonho antigo / Hoje sem lar, sem abrigo / Desempenha o seu papel / E a morena tem saudade da viola / E o caboclo tem saudade do sertão (2x) / E, hoje, sem terra e sem moradia / Vive na periferia / Solitário e sem razão / Agora nem João, nem Maria / Só revoltas todo dia / Na procura do seu chão / E aquele rancho triste lá no mato / Espera seu filho nato / Prá de novo ser feliz / A volta pro sertão de um sertanejo / É maior que um desejo / É viver e ser feliz” (SILVA, Ranulfo R. Rancho Triste. Intérprete: Pena Branca e Xavantinho, In: Pena Branca e Xavantinho. **Violas e Canções**, São Paulo: Velas, p1993, 1CD, Faixa 5).

Nesta canção o sentimento de saudade percorre toda a família fragilizando sua estrutura. A saudade se dirige ao sertão e aos elementos que lá habitam deixados para trás pelo sertanejo que migra, tal como a roça de milho. A perspectiva de sonhar com uma vida feliz na cidade só faz sentido ao passo que no campo faltem as condições de vida desejáveis. Na itinerância do caipira moram muitas das denominações associadas a tais sujeitos, algumas delas marcadamente pejorativas. Como nos diz Brandão (1983, p.9) “o nome é a janela da identidade”, por isso mesmo o autor recorreu ao dicionário Aurélio para rastrear algum significado inicial para o verbete caipira. Frente a interessante profusão de denominações regionais destacamos apenas o sentido mais imediato: “Habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução ou de convívio e modos rústicos e canhestros” (FERREIRA, apud BRANDÃO, 1983, p. 10). Nota-se entre as referências regionais muitas prefixadas em *cap* ou *cai*, o que permitiu a Cornélio Pires suspeitar de possíveis sentidos originais para a palavra “caipira”, ainda que não possa rastrear com convicção sua raiz etimológica. Para esse notável *mecenas* da cultura caipira o prefixo *cai* vem do tupi e diz respeito ao “gesto do macaco ocultando o rosto”, o que se vincula ao famoso acanhamento do caipira. Os nomes começados em *cap* tem relação ao que é do mato, tal qual “Capipiara”, “Capiã”, “Caapi” que por sua vez diz respeito a lida com a terra e “Caapiára” cujo significado é justamente o de lavrador. Pires suspeita que esse último verbete pode ter se desdobrado em “caipira”, sendo que este “é sempre um lavrador (...), pois 'caipira' quer dizer 'roceiro', isto é, lavrador”. (PIRES, 1985, p. 144 apud MARIANO, 2005, p 44.)

O mesmo Cornélio Pires subdividiu os caipiras em diferentes grupos étnicos: o caipira branco descendente direto de europeus, bem apresentado e dedicado na criação dos filhos; o caipira caboclo cuja genealogia descende dos índios reduzidos por vezes atravessado com sangue ibérico. “É inteligente, preguiçoso, velhaco, barganhador, desleixado, sujo e esmulambado, valente e ladrão de cavalo, é mulherengo e galante.” (MARIANO, 2005, p. 45). O caipira preto remonta aos africanos sequestrados na forma de escravos: “roto e esfarrapado,

é pobre”, quando velho sua saúde é frágil, é gentil e bondoso enquanto que as mulheres nessa idade combinam a miséria ao lado da bondade, tristeza e carinho. Quando jovem é “limpo, tem lavoura, é religioso, mas gosta de aguardente. É trabalhador, gosta de samba, fandango e dança”(MARIANO, 2005, p.45). Por fim Cornélio Pires desenha o caipira mulato, também parente de africanos ou de afro-brasileiros misturados a portugueses ou mesmo com outros brasileiros brancos. Diz-nos esse autor que são “vigorosos, ativos, independentes e patriotas. Galanteador, não abaixa a cabeça para o patrão. Gosta de sambas e bailes, não se mistura com os pretos. É trabalhador”(MARIANO, 2005, p.45). Observa-se em todas as caracterizações uma forte carga de generalizações e juízos vazios de qualquer cuidado; sempre carregados de preconceitos. Em toda essa tipologia comparece o fenômeno da miscigenação.

Ainda acerca dos significados e adjetivações dos caipiras, Sant'anna (2000, p. 240) nos fala de Valdomiro Silveira, “precursor do conto regionalista paulista” e que define o caipira como “homem ou mulher que não moram na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabem vestir-se ou apresentar-se em público”. O mesmo Sant'anna recorre a Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira onde o caipira aparece como “algunha dos constitucionais durante as guerras da liberdade do século XIX”, somando a isso: “pessoa avarenta, sovina e miserável, habitante do interior, da roça, roceiro, acanhado, sovina e avarento”(SANT'ANNA, 2000, p.240).

Monteiro Lobato no texto *Velha Praga* – publicado em 1914 – comparava os caipiras a uma “praga da terra”, condenando-os pela preguiça e pela indolência que se estendiam a todos os atos e hábitos dos caipiras, atrasando o desenvolvimento nacional (MARIANO, 2005, p. 44). No livro *Urupês* o mesmo Monteiro Lobato descreveu os caipiras tal qual o cogumelo que dá nome a publicação e que na terra é um parasita que corrompe as plantas vizinhas. O autor olhava para seus vizinhos no Vale do Paraíba reprovando a prática da coivara na limpeza dos terrenos, definindo-o como um:

“semi-nômade inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugiando em silêncio (...) Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se” (LOBATO, 1918, p.121 apud SANT'ANNA, 2000, p. 247).

Vilela (2015) considera que esses movimentos de adjetivação negativa refletem o fato das elites urbanas se atentarem apenas aquilo que se fazia na Europa, desprezando as matrizes populares. O mesmo autor nos diz que isso se passou em São Paulo ao longo dos séculos XIX e XX. O caipira foi desenhado como alguém fora do tempo civilizado, visão dicotômica que atribui à cidade a sede de um tempo presente enquanto que no campo mora o

tempo do atraso (CÂNDIDO, p.250 apud SANT'ANNA, 2000, p.241). A crescente oposição entre campo e cidade molda um retrato negativo do caipira, ele é tudo aquilo que um burguês citadino não é (BRANDÃO, 1983, p. 12). Silvio Romero, um dos precursores das ciências sociais brasileiras e grande articulista da ideia de identidade nacional a partir da miscigenação (ORTIZ, 1994b), classificou as afirmações pejorativas acerca dos caipiras como “expressões de menosprezo, de debique, atiradas pela gente das povoações, cidades, vilas, aldeias e até arraiais contra os habitantes do campo (...) Assim, pois, a cidade e a roça, eis os dois polos opostos, eis os dois termos da grande antinomia social brasileira” (SANT'ANNA, 2000, p. 242).

Não é legítimo supor que o caipira é um sujeito ideal e imune às mudanças que se processam na sociedade. Ainda que a análise de Cândido (2010) proceda no sentido de compreender as transformações que a urbanização induz na vida semi autárquica dos bairros rurais, também não cabe nas ambições deste trabalho discutir uma possível extinção ou diluição completa das características dos caipiras. As mudanças existem. Tanto o cururu quanto o cateretê, por exemplo, tiveram seus universos temáticos expandidos, deixando de lado sua “estrutura mais simples, a rusticidade dos recursos estéticos, o cunho coletivo da invenção, a obediência a certas normas religiosas”, para assumir cada vez mais as formas de um “individualismo e secularização crescentes, desaparecendo inclusive o elemento coreográfico socializador, para ficar o desafio na sua pureza de confronto pessoal”(CÂNDIDO, 2010, p.11). Para Pazetti (2012) o cururu em seus moldes tradicionais se perdeu no estado de São Paulo principalmente por força da urbanização. A secularização temática afastou a predominância do sagrado e trouxe pautas de humor que estão entre as de maior sucesso, acompanhadas pela configuração mais recente baseada no desafio entre os violeiros. De acordo com Pazetti (2012), a expansão do rádio pelo interior paulista fortaleceu o sucesso de uma vertente mais desgarrada dos temas tradicionais. Ainda sim, de acordo com Sant'Anna (2000), são dois ritmos nucleares do cantar caipira e sua realização encarna cada vez mais um ato de resistência frente o assombro da descaracterização.

O que importa para as dimensões desta pesquisa é a ideia de que existe uma cultura caipira delimitável em seus traços mais marcantes e localizável espacialmente, e falar em termos de ideia não deve ser confundido com algum menosprezo ou negação da existência real destas características e sujeitos. Vale dizer que o conjunto das representações e imagens que foram construídas acerca do caipira aparece naquela que é sua música e forma cultural de auto-afirmação, ou seja, quero com isso deixar claro que tal constelação de referências aparece para os próprios caipiras quando buscam afirmar sua tradição, o que constitui um

fenômeno muito interessante para a presente análise. O quadro genealógico que se construiu até aqui segue o propósito de reunir algumas referências textuais que podem ter contribuído com a definição do que é o caipira, constituindo sua auto-imagem e se manifestando nas suas canções que servem de objeto central para este trabalho. Dito isso, o passo seguinte é percorrer a história das gravações da música caipira.

1.2 A Música caipira: o canto dos sertões

“Uirapuru, Uirapuru, seresteiro cantador do meu sertão. Uirapuru, Uirapuru, tem no canto as mágoas do meu coração.”
(JACOBINA; LATINI, M. Uirapuru, Pena Branca e Xavantinho, 1993)

“Através do rádio e dos discos, ela trouxe a nós o cotidiano do camponês do centro-sudeste do Brasil, o caipira, utilizando vozes e instrumentos como a viola e o violão.”
(VILELA, 2015, p. 59)

1.2.1 As primeiras gravações:

Ainda que as bases do cancioneiro caipira remontem às bandeiras, seus registros sonoros são mais recentes. Por volta de 1929 um sujeito nascido no município de Tietê deu um passo ousado. Através do sobrinho Ariovaldo Pires (posteriormente apelidado de Capitão Furtado) que falava inglês, Cornélio Pires pediu uma reunião com o diretor da Byington & Company que representava no país os interesses da Columbia. Cornélio tentou negociar com Wallace Downey a gravação de discos de música caipira; sua proposta foi recusada em virtude da ausência de mercado consumidor. Cornélio insistiu sugerindo financiar a prensagem, proposta sobre a qual Wallace colocou algumas condições: mil discos no mínimo e pagamento à vista naquela mesma data. Pires aceitou e tratou de conseguir o dinheiro nas ruas do centro de São Paulo retornando ao escritório com um embrulho que assustou o diretor da Columbia. Munido dos discos comprados Cornélio Pires saiu em expedição pelo interior de São Paulo. A intenção era chegar em Bauru, mas, antes, na cidade de Jaú, tudo havia sido vendido de modo que uma nova prensagem foi encomendada (VILELA, 2015).

Cornélio Pires já era um entusiasta de longa data da cultura caipira. Em 1910 organizou no colégio Mackenzie um evento relacionado ao tema (VILELA, 2015). Logo depois foi contratado pelo jornal O Estado de São Paulo pelas mãos de seu primo Amadeu Amaral, outro estudioso dos caipiras e autor de livros sobre os registros dialetais destes grupos. Ainda de acordo com Vilela (2015), Cornélio Pires cultivou uma coluna na revista *O Pirralho* editada por Oswald de Andrade. Durante a Semana de Arte Moderna Cornélio organizou conferências na Associação Brasileira de Imprensa e por volta de 1915 coordenou

várias “conferências humorísticas” pautadas pela vida dos caipiras e musicadas pela presença de “autênticos cantadores”(VILELA, 2015, p.93). Os eventos aconteciam em um luxuoso cinema chamado Cine Pathé Palácio, localizado na região dos Campos Elíseos e reunia a elite paulista, tais como Washington Luiz e Antônio Prado (VILELA, 2015).

Uma das primeiras modas gravadas foi “O Bonde Camarão” do próprio Cornélio Pires ao lado de Mariano e Caçula (VILELA, 2015). A canção tematiza o olhar dos caipiras para a capital paulista de seu tempo, explorando a situação em que os bondes circulavam abarrotados criando uma confusão cotidiana entre sujeitos dos mais diversos tipos sociais, o que revela certo cosmopolitismo. Vilela (2015) nos diz que essa é a primeira fase das gravações caipiras e que estas estavam atravessadas pela base instrumental do choro, o que indica um movimento muito interessante:

“Nessa que chamamos de primeira fase da música caipira, parte das duplas não era propriamente formada por camponeses ou pessoas fortemente ligadas ao mundo do interior e a própria busca por novos artistas fez músicos urbanos, como (...) Raul Torres, direcionarem sua produção para esse segmento” (VILELA, 2015, p.100)

As gravadoras demandavam dos cantores um padrão estranho ao estilo caipira, sobretudo a questão da limpeza instrumental que implicava no expurgo do trastejar das violas (o zumbido da corda no traste quando se toca com força o instrumento). Recusava-se na canção caipira uma condição da sociabilidade camponesa em que o trabalho manual calejava as mãos e limitava o dedilhado delicado, forcejando um estilo de tocar muito próprio que se desdobrou em variações como o pagode caipira. Trata-se do rasqueado que está presente em variações do tronco rítmico caipira, tais como o Recortado Mineiro (de origem ameríndia e africana) também presente no catira e que sempre foi próprio de segmentos populares sem formação musical escolar (SANT'ANNA, 2000).

A primeira fase das canções caipiras gravadas encarna um movimento da cidade em direção ao campo. Trata-se de um encontro nos termos do que Napolitano (2007, p. 27) identificou como a “base da tradição de nossa música popular”: o encontro sociocultural, em que sujeitos dispostos em posições assimétricas e lugares diferentes se encontram em meio às ambições de construir uma música nacional. Se tratando do cancioneiro caipira a ida ao sertão – no caso do samba o encontro se deu no movimento da classe média intelectualizada que subiu os morros do Rio de Janeiro – refletia estímulos presentes desde a Primeira República quando, por volta dos anos de 1920: “uma onda 'sertaneja' de salão tomou conta da capital federal (...) cuja marca maior era o auto-elogio das grandezas naturais e diversidades humanas do Brasil”(NAPOLITANO, 2007, p.21). Do ponto de vista do restrito bacharelado

urbano era tolerado certo culto do popular, desde que sob rígido controle. Permitia-se “a busca do típico, elo entre a região e a nação”(NAPOLITANO, 2007, p.22), o que significava uma forte caricaturalização de “tipos regionais” sempre vistos como os outros, habitantes de outros lugares. Ainda que Napolitano centre sua análise sobre o Rio de Janeiro é possível olhar de modo semelhante para a capital paulista da mesma época.

Cândido (1989) também considera que a década de 1920 é agitada no sentido de ferver várias aspirações culturais e políticas de corte regional que se projetam nacionalmente apenas na década seguinte, sob os auspícios Vargasistas; o que na área da música se traduziu na abertura das rádios para o sucesso de gêneros regionais. Os ganhos do modernismo extrapolaram seus entusiastas estabelecendo novos padrões de criação e permitiram uma extensão das literaturas regionais na direção de uma literatura brasileira:

“Foi com efeito notável a interpenetração literária em todo o Brasil depois de 30, quando um jovem, digamos do interior de Minas, ia vivendo numa experiência feérica e real a Bahia de Jorge Amado, a Paraíba ou o Recife de José Lins do Rego, a Aracaju de Amando Fontes, a Amazônia de Abguar Bastos, a Belo Horizonte de Ciro dos Anjos, a Porto Alegre de Erico Veríssimo ou Dionélcio Machado, a cidade cujo rio imitava o Reno, de Vianna Moog. Foi como se a literatura tivesse desenvolvido para o leitor uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário.” (CÂNDIDO, 1984, 30)

A música caipira encontrou espaço nesse esforço multifacetado de afirmação da nacionalidade, talvez não com a mesma importância que o samba, mas ainda sim gozando de certo significado, pois dizia respeito a um dos vários Brasis que se descobria na conformação do único Brasil, em termos próximos do que Ortiz (1994b) definiu como uma identidade brasileira que ancora sua unidade na diversidade. Além disso, na música caipira também se afirma o mito da mestiçagem delineada desde o final do século XIX como um dos meios de se afirmar a identidade brasileira (ORTIZ, 1994b), não é a toa que uma música originalmente brasileira passa por esse tópico. No entanto, na canção caipira em especial a matriz africana é comumente pouco ressaltada ainda que presente; por exemplo; a dupla Pena Branca e Xavantinho é composta por dois homens negros que possuem canções atravessadas pela religiosidade africana (ainda que de modo sincretizado pelo catolicismo, a exemplo de *Frango Assado* e *Que Terreiro é esse?* presentes no disco *Velha Morada*) e com forte presença de instrumentação percussiva. Além disso, como foi demonstrado no início deste capítulo, as raízes da cultura caipira apontam para o princípio da colonização e mais ainda para os bandeirantes, que constam entre os primeiros brasileiros (RIBEIRO, 1997). Desse modo, neste trabalho se sustenta a ideia de que a música destes sujeitos é um campo privilegiado de afirmação da brasilidade, imagem que se conserva ainda hoje e que ajuda a compreender sua

penetração na radiodifusão que se espalhava pelo país por volta dos anos de 1920 e 1930.

A radiodifusão foi essencial para a disseminação da música caipira, de acordo com Vilela (2015, p. 92) foi ela “que não só fez a viola se popularizar em regiões onde seu alcance não se efetivará, como também fez a realidade e aspectos da história desse camponês do centro-sudeste do país chegarem ao conhecimento de todos”. O fenômeno radiofônico começou em uma capital federal que se transformava espacialmente no intento de se modernizar. A primeira transmissão oficial aconteceu durante a Exposição pelo Centenário da Independência no dia 7 de Setembro de 1922, iniciada com a transmissão do Hino Nacional a partir de uma esplanada aberta pelo então prefeito Celso Sampaio a partir do desmanche do Morro do Castelo, ato contínuo em relação às modernizações do engenheiro Pereira Passos culminantes na abertura da Avenida Central; e retransmitida para São Paulo entre outras capitais (SAROLDI, 2003).

Em São Paulo as três principais emissoras se formam nos anos de 1920: a rádio Educadora, pioneira e criada a partir da iniciativa de membros da elite paulistana cultivando esse público como alvo, a rádio Cruzeiro do Sul relacionada aos negócios da Byington Company no Brasil e encabeçada por Wallace Downey e a Rádio Record, de perfil mais popular e por isso mesmo mais sensível às canções mais abrangentes do ponto de vista do público, além de contar com uma loja de discos que municiava sua programação (SANTOS, 2016). Nas rádios apareceram personagens caipiras tais como Cascatinha do Genaro e Nhô Totico que se apresentavam ao lado de outros representantes do crescente público imigrante que chegava a cidade. De acordo com Santos (2016), o quadro culturalmente diverso da capital paulista influenciou até nas formas com que os locutores conduziam seus programas, a rádio Record foi precursora na popularização do linguajar de seus apresentadores.

O crescimento da população migrante ampliava o público ouvinte interessado em uma programação caipira. De acordo com Vinci de Moraes (s/d) durante a década de 1930 brotam de modo crescente programas dedicados a esse público, a exemplo do próprio Nhô Totico. Além dele havia outros como *Arraial da Curva Torta* e *Serra da Mantiqueira*. Em relação àqueles que chegavam do interior: “esses novos desenraizados foram decisivos na formação e ampliação do público e do mercado consumidor de música sertaneja na capital paulista, pois (...) identificavam-se com essa cultura/música que tratava do universo rural”(VINCI DE MORAES, s/d, p.5).

O crescimento da canção caipira nas ondas do rádio se destinava principalmente às cidades, núcleo do consumo de discos. Do ponto de vista técnico o desenvolvimento de aparelhos com válvulas elétricas de amplificação melhorou a recepção das rádios,

principalmente as transmissões via alto-falantes (TINHORÃO, 2010), reforçando o sucesso urbano do segmento. As melhorias contribuíram mais ainda com uma aproximação entre ouvintes e locutores, nessa época o tratamento “senhores ouvintes” deu lugar a “amigos ouvintes” (TINHORÃO, 2010, p.314). O rádio permitiu a música popular brasileira dominar o mercado em ressonância ao que se fazia na política econômica da época: incentivar a produção nacional e seu mercado interno (TINHORÃO, 2010). A música caipira foi um dos caminhos de sucesso nesse sentido e a dupla Tonico e Tinoco foi uma das pioneiras, abrindo caminho para aquela que Vilela (2015) identificou como a segunda fase da canção caipira gravada.

1.2.2 Renovações na música caipira: surge o sertanejo:

A expansão das rádios e a presença da canção caipira nestes meios estimularam jovens do interior a se engajarem na canção: “mais próximos do som das matrizes musicais como as folias, os cateretês e os cururus, esses jovens reaproximaram a música caipira de suas sonoridades de origem, de suas matrizes musicais, agora sincretizadas em dois instrumentos: a viola e o violão” (VILELA, 2015, p.104). Surgem duplas de sucesso nacional a exemplo de Tonico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho, sendo que por volta dos anos de 1950 surge o pagode caipira pelas mãos de Tião Carreiro rompendo com a referência romântica que até então embasava a música caipira (VILELA, 2015). Do ponto de vista comercial se gestava um segmento musical com vendagens recordes na história do disco brasileiro (VILELA, 2015).

É na segunda fase que se expande o universo rítmico gravado da música caipira, com o ingresso do recortado, querumana, guarânia e a polca caipira além do próprio pagode caipira (VILELA, 2015). Para Pimentel (1997) tais gêneros aparecem na década de 1950 como reflexos da marcha para o Oeste, cada vez mais sintonizados a um sertão pastoril que passa a servir de horizonte para uma variante mais diferenciada da canção caipira de outrora: a música sertaneja. Em 1951 a dupla Cascatinha e Inhana emplacaram o sucesso “Índia” com 2,5 milhões de cópias vendidas, canção de Manuel Ortiz Guerrero e José Asunción Flores com tradução de José Fortuna (VILELA, 2015) e que já demonstra as introjeções rítmicas mencionadas anteriormente.

Por sua vez existe um fator de crise na expansão fonográfica do canto caipira: o tempo. Nas fazendas as modas atravessavam as madrugadas, cumpriam os bailes pós mutirão que se estendiam noite adentro. Tonico e Tinoco, durante o programa Ensaio, contaram que esses encontros duravam tanto que existiam pausas pra se comer alguma coisa e tomar café (VILELA, 2015). O formato disco não viabilizava esse tempo todo, era preciso ordenar os

registros em um formato mais curto de início, meio e fim; padrão que o próprio Cornélio Pires tratou de criar (VILELA, 2015). As transformações vividas pela música caipira durante o processo de gravação abriram um debate sobre suas diferenças em relação a música sertaneja.

Um dos trabalhos mais extensos no apontamento destas diferenças é o de Caldas (1979). O autor parte da seguinte pergunta “há diferenças entre música caipira e música sertaneja?”. É ele quem responde em tom introdutório:

“Enquanto a primeira ainda desempenha o papel de elemento mediador das relações sociais, evitando, com isso, a desagregação das populações no meio rural e no interior, a segunda tem hoje função meramente utilitária para seu grande público, do qual faz parte também o caipira paulista, bem como boa parte das populações do Sudeste, Sul e Centro-Oeste. Com a inserção na indústria cultural, a música sertaneja transformou-se numa peça a mais da máquina industrial do disco.” (CALDAS, 1979, p. XIX)

Para Caldas (1979) a profusão de novas duplas sertanejas reafirma o compromisso crescente do segmento com as demandas da indústria cultural, o que implica em uma limitação estética e criativa sob efeito do imperativo comercial que passa a pesar sobre a produção deste gênero. Caldas (1979) entende que a passagem da música caipira para a sertaneja implica na absorção de temas notadamente urbanos, a vida no campo cede lugar a desventuras de amor e problemas cotidianos assim como a violência. Sua leitura se ampara em T. Adorno para quem a “arte popular, ao ser incorporada pela indústria cultural, 'perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude (...)'”. Pois bem, esse elemento (...) da música caipira (...) esvai-se melancolicamente” (CALDAS, 1979, p.6).

Caldas (1979; 2005) trata como música sertaneja todo o repertório gravado a partir dos anos 30. Em direção semelhante vai Martins (apud ZAN 1995), para quem as gravações anunciam a música sertaneja sob a égide da forma mercadoria enquanto que a canção caipira reflete aspectos fundantes da sociabilidade desses sujeitos. Para estes autores a década de 1960 assinala uma segmentação com o aparecimento da música sertaneja jovem por vezes chamada de romântica ou nova música sertaneja (ZAN, 1995; CALDAS, 1979; 2005). Para Vicente (2014) o verdadeiro sucesso do gênero só aconteceria no início da década de 1980 ainda que, entre 1960 e 1970 se formaram as tendências que explodiram anos depois. Para esse último autor o novo estilo sertanejo tinha fortes representantes em:

“Leo Canhoto e Robertinho, Rock e Ringo, Milionário e José Rico, entre outros, que adotavam visual mais próximo dos filmes de western que propriamente do 'caipira' e incorporavam instrumentos elétricos aos arranjos das músicas. Além disso, adotavam o 'ritmo jovem' e o 'balanço' em lugar de toada, do corrido, do chamamé e de outros ritmos tradicionais. Em substituição aos temas ligados ao cotidiano rural, predominava o que Wilson Souto Jr, então diretor artístico da Continental, denominava como uma 'temática romântica exacerbada’” (VICENTE, 2014, p.107)

As mudanças apontadas pelos autores citados anteriormente cabem naquela que Vilela (2015) identifica como a terceira fase da música caipira. Nela a expansão do mercado fonográfico abraçou uma profusão de novos artistas que misturavam a música sertaneja com o rock nos termos da jovem guarda, vestindo-se como tipos urbanos e recorrendo a um instrumental mais ligado ao pop. Leo Canhoto e Robertinho são pioneiros nessa iniciativa com seu disco *Os Hippies do Mundo Sertanejo*, lançado em 1969 e completamente desligado da identidade musical cultivada até então (CALDAS, 2005). Pode-se dizer que Vilela (2015, p. 113) radicaliza a perspectiva frente a essas mudanças:

“Essa vertente ocupou, no mercado do disco, parte do espaço de vendagem da autêntica música sertaneja e utilizou também o nome 'música sertaneja'. Na realidade essa música se aproxima mais da música romântica, pois não guarda nenhum dos elementos da música que a precedeu, quais sejam, a tipicidade dos instrumentos, a utilização do romance como base poemática, o uso constante das duas vozes em intervalos de terças ou sextas e a presença de ritmos que brotaram ou foram acolhidos no seio da cultura caipira.”

De fato, o sertanejo romântico e suas variações cresceram no mercado a partir dos anos de 1980. O mercado viveu um forte movimento de concentração com a compra de várias empresas, o caso da Ariola foi emblemático nesse sentido. Tendo chegado ao mercado brasileiro em 1979 a empresa não suportou as condições do país e foi comprada pela Polygram (VICENTE, 2014). A situação recessiva disparou uma tendência de reestruturação geral nas empresas além da racionalização dos investimentos, que passaram a se concentrar nos artistas domésticos com forte apelo popular. Foi nesse movimento que muitas gravadoras – incluindo as internacionais – criaram selos para explorar a música sertaneja e regional (VICENTE, 2014).

Vilela (2015) nos mostra que muitas duplas mais ligadas ao temário caipira ficaram sem espaço no mercado, uma das exceções foi Pena Branca e Xavantinho que adaptaram seu repertório na direção oposta cantando temas de origem folclórica recolhidos por entusiastas da cultura popular. Sua trajetória é singular em virtude da aproximação com grandes nomes da MPB tais como Milton Nascimento e Tavinho Moura, acessando parcelas do público universitário e da classe média (VILELA, 2015). Por sua vez, a despeito do sofrimento que marca os esforços dos dois músicos em se colocar no mercado sem deixar de lado sua cultura, é possível compreender o sucesso que fizeram a partir da década de 1980 dentro dos mesmos movimentos do mercado. O programa Som Brasil, essencial na divulgação do trabalho de Pena Branca e Xavantinho, foi criado nesta época como parte do braço de músicas rurais da Som Livre, proprietária da RGE (VICENTE, 2014). Foi esta gravadora que lançou o segundo disco da dupla. O apresentador do programa, Rolando Boldrin, “se tornou um dos principais

responsáveis pelo mapeamento das sonoridades do interior brasileiro: caipira, nordestina, sulista ou nortista” (VILELA, 2015, p.117). Na mesma época o programa *Viola, Minha Viola* também abria espaço para parcelas da música caipira desligadas da tendência romântica.

Outros músicos que se aproximaram da MPB foram Renato Teixeira e Almir Sater, ambos participaram de gravações do Pena Branca e Xavantinho.

O que nos interessa da distinção firmada entre a música caipira e sua derivação sertaneja são os termos do debate. Pimentel (1997) coloca que uma das polarizações se dá nos termos de “música raiz” contra “música cama redonda”, nessa clivagem “a tradição, tomada como um critério unificador do imaginário do sertão e do imaginário do caipira, opõe-se frontalmente ao imaginário que se associa à vida urbana ou suburbana”(PIMENTEL, 1997, p.213). A música caipira passa a ser vista como aquela que melhor representa aspectos da identidade destes sujeitos, pois articula do ponto de vista rítmico as origens mais remotas de sua tradição: como o catira por exemplo, assim como recorre a viola; instrumento que perdeu espaço com as novas sonoridades da música sertaneja (PIMENTEL, 1997).

1.3 Pena Branca e Xavantinho

Pena Branca na verdade é José Ramiro Sobrinho e Xavantinho é Ranulfo Ramiro da Silva, são irmãos, manos como costumam se chamar nas entrevistas e apresentações. José Ramiro conta que nasceu em Igarapava no ano de 1939, interior de São Paulo próximo a Minas Gerais. Seu irmão nasceu na fazenda do Cristovão Pereira no ano de 1942, entre os arraiais de Cruzeiro dos Peixoto e Martinésia na comarca de Uberlândia (ENSAIO, 1991). Depois do nascimento de José a família se mudou para a região de Uberlândia onde Ranulfo nasceu, de modo que ambos foram registrados em Minas juntos de outros cinco irmãos. Ambos faleceram em São Paulo, Xavantinho em 1999 e Pena Branca em 2010. Juntos lançaram 10 discos em 18 anos praticamente: *Velha Morada* (Warner, 1980), *Uma dupla brasileira* (RGE, 1982), *Cio da Terra* (Continental, 1987), *Canto Violeiro* (Continental, 1988), *Cantadô de mundo afora* (Continental, 1990), *Ao vivo em Tatuí* (Kuarup, 1992), *Violas e Canções* (Velas, 1993), *Ribeirão Encheu* (Velas, 1995), *Pingo d'Água* (Velas, 1996), *Coração Matuto* (Paradoxx Music, 1998).

Os dois cresceram na roça auxiliando os pais nas tarefas diárias. José Ramiro dá conta de que naquele tempo de arraial o dia de trabalho começava e se encerrava com o sol. Os dias não se resumiam ao eito: “Aqueles cantorias de terreiro, os fim de tarde era propício pra tudo isso, (...) a música tava na colônia né, os moradores ali, cantavam lá no começo da colônia o outro também vou lá pra casa do cumpadre” (P,TODA MÚSICA, 1995). Da

infância na fazenda também recordam o quanto a “vida do interior sempre foi boa”, aprendendo aí o gosto pela música, pelos mutirões e pelos bailes de fazenda (X, ENSAIO, 1991). Quando rememoram os bailes de fazenda os músicos também se lembram dos camaradas que chegavam armados e que, como prova de respeito, entregavam suas armas aos anfitriões. Xavantinho conta que as armas de fogo eram muito usadas na caça. Também nos festejos haviam aqueles que levavam suas facas usadas no preparo do fumo. Na própria família da dupla já se fazia música como recordam os irmãos:

“P: Meu pai tocava cavaquinho, cavaquinho de 4 cordas, depois mais tarde ele veio comprou um de 8 cordas, mas primeiramente de 4 cordas, e nós tinha um tio também que gostava de toca violão, que era irmão de nossa mãe né, então ele mais meu pai eles dois cantava né, e por sinal umas músicas que a gente ficava observando, e minha mãe também entrava no meio e cantava também, aquela coisa toda né. X: mamãe era percussionista, ela só pegava duas colheres né, de cozinha, punha costa co costa assim, baco-baco-baco e pronto.” (TODA MÚSICA, 1995)

A participação da família nos mutirões seguidos de baile também alimentou o interesse dos dois irmãos pela música. Os músicos contam que naquele tempo havia outras duplas na vizinhança, além disso, nos tempos de festa convidava-se outros talentos para se apresentar:

“X: e tinha violão ali, aparecia as vezes mais sanfona na região, quem tinha um violão ali era um convidado pra anima as festas aí naquelas festas eles faziam giral, de madeiras roliças, cortavam durante o dia lá de madeira verde, punha aquilo pra cima, era um palco né, aí os tocado subia lá pra cima, pra cantar e aí ficava mais visto. P: que é perto deles tinha um lampião ali né pra pessoa ter visual mesmo.” (TODA MÚSICA, 1995).

José Ramiro nos conta que naquele tempo o pai era meeiro em uma propriedade de Uberlândia, a família deixou a região em virtude das “terras mais fracas” e se dirigiu para Paciguara onde perderam seu pai, tendo então que seguir para Uberlândia. A mudança impactou a vida da dupla como nos conta José Ramiro:

“Ai então cê...é aquela dificuldade toda aquela coisa toda, que na roça a gente tem um clima de trabalhar e aquela coisa toda, e vai rolando como Deus quer né mas na cidade é outro prano né, então que que fazia, minha mãe lavava ropa pros outro pra pode trata dos neguin né, eu era o mais velho então na roça eu trabalhava direitinho que tinha aquelas coisa que a gente sabia faze, agora na cidade como que eu...sem profissão nenhuma né então que que a gente fazia lá...ma tinha época que a gente trabalhava fazia trabalhava de servente de predeiro, depois de servente de pedreiro trabalhei muito tempo em figorifico, de figorifico fazia assim, trabaiaava seis mês depois mais seis mês não tinha serviço, cê tinha que ir pra roça né então ia pra roça trabaiaava naquela temporada na roça e quando acabava a época da safra voltava pra cidade novamente” (ENSAIO, 1991)

A família se instalou em uma parcela periférica de Uberlândia. Entre os anos de 1940 e 1960 o bairro de Patrimônio era majoritariamente habitado por famílias negras instaladas e

empregadas em condições precárias (MACHADO, REIS, 2009). Segundo Machado e Reis (2009), um amigo da dupla e que residiu no mesmo bairro informou que os dois permaneceram ligados à música. Em Uberlândia participavam das Folias de Reis ao mesmo tempo em que trabalhavam em uma empresa que montava chapas de caminhão:

“X: Folia...outa coisa, é além de religião, é uma tradição que se conservava, folia de reis, festa junina, então tinha todo um preparo pra fazer esse ciclo de cantoria né, então 25 de dezembro era marcado junto com a turma, uma comitiva de 12 pessoas com viola, violão, pandeiro, sanfona, naquele tempo era difícil a gente ver uma rabeca, então saía dali de porta em porta, pedindo oferta né, pra, na época chamava esmola mesmo pra fazer a festa em 6 de janeiro.” (ENSAIO, 1991)

Já na década de 1950 a cidade de Uberlândia contava com certos estabelecimentos que suportavam uma vida cultural urbana (MACHADO, REIS, 2009). Os cinemas em especial emolduravam uma arquitetura moderna, preenchida com poltronas de luxo e salas amplas vedadas por cortinas de veludo, todo esse cenário materializando as intenções de se mostrar uma cidade moderna. No interior destes espaços a distribuição dos assentos retratava as clivagens sociais, de modo que mais próximo ao palco se sentavam os grandes do município enquanto que os fundos estavam reservados aos mais pobres, além disso haviam sessões destinadas ao público operário (MACHADO, REIS, 2009). Foi nesta cidade que José e Ranulfo Ramiro deram início a sua trajetória. Buscavam espaço nas estações de rádio locais e por volta de 1952 participaram do programa do Capitão Hipopótamo na Rádio Educadora de Uberlândia (MACHADO, REIS, 2009).

“X: O mano falou 'vamo tenta na rádio', primeira vez, e lá em Uberlândia já existia o coronel Hipopóta e deu lá chance pra gente naquele negócio do fim de tarde e a gente foi pra lá. Ai chego e falo 'ce vai canta?' ai falei 'vamo, tudo bem' aí mano falo 'comé que faz', ele tinha uma viola daquela de cravelho, precisava molha a cabeça dela lá que senão não segurava direito não e eu num sabia toca violão, como num sei até hoje, só faço baruido, ai eles me ensino a posição. Chego lá e 'o nome da dupla?', é José e Ranolfo, 'não aí fica muito esquisito vou coloca o nome de vocês Peroba e Jatobá’” (ENSAIO, 1991).

O rádio estava presente na vida da dupla antes de ser percebido como caminho de crescimento artístico. Nos domingos era muito comum que a família se reunisse às voltas de quem tinha o aparelho, assim como toda a vizinhança. Na ausência do rádio se fazia cantoria no terreiro conforme informação do próprio Xavantinho (TODA MÚSICA, 1995). Nesse período a cidade de Uberlândia já contava com algumas emissoras como a rádio Difusora, Educadora e Cultura, todas criadas com certo empenho civilizador e educativo. Tais estações ofereciam uma programação composta por crônicas cotidianas e históricas de fundo patriótico, além de música erudita. Havia espaço crescente para elementos de cultura popular, pois do ponto de vista da cidade que se modernizava era necessário cultivar certa continuidade em

relação ao passado rural e bucólico (MACHADO, REIS, 2009). Um exemplo é a própria rádio Educadora, que exibia música erudita, mas gradativamente abriu espaço para gêneros populares, sobretudo a partir de programas de auditório e transmissões de praça pública com duplas sertanejas. Foi nesse contexto que a dupla alçou certo sucesso regional se beneficiando do fato de que para “as emissoras de rádio desse período era interessante 'contratar' cantores locais para seu *cast*, e ao popularizar esses personagens elas consolidavam sua imagem junto a população local”(MACHADO, REIS, 2009, p.7).

Peroba e Jatobá foram empregados destas rádios e passaram a se chamar Barcelo e Barcelinho, é aí que os músicos rastreiam o início de sua carreira artística; mais precisamente no ano de 1962. Se por um lado as emissoras do rádio eram percebidas como caminhos de ascensão artística, por outro a gratuidade das apresentações forçava os dois a procurarem empregos em outras áreas. Além disso, nesse tempo já falavam em viajar para São Paulo ainda que fossem desacreditados pelos próprios colegas da cidade (ENSAIO, 1991). São Paulo nesse contexto já despontava nacionalmente como a “meca da música sertaneja” (MACHADO, REIS, 2009), Caldas (1979) sustenta que esse gênero foi a contribuição de São Paulo a comunicação de massa no Brasil. Com a capital paulista no horizonte Barcelo e Barcelinho mudaram o nome artístico: seriam Xavante e Xavantinho (ENSAIO, 1991). Xavantinho conta como foi a ida pra São Paulo:

“Em 68 veio aqui pra São Paulo, eu vim, que dize, peguei uma carona lá precisamente no canal do São Simon, fui passa a carga de um caminhão pro outro que um tava quebrado mas eu tinha que voltar pra empresa e eu resolvi de lá mesmo vim embora pra São Paulo e fiquei” (ENSAIO, 1991)

Já na capital paulista Xavantinho conseguiu trabalho na área de transporte e então chamou pelo irmão no intento de dar continuidade ao projeto artístico. José Ramiro, até então renomeado como Xavante, chegou à cidade somente em 1969 e foi então que a dupla se dedicou a participar dos festivais (ENSAIO, 1991). Por sua vez, nestes dias tanto José quanto Ranulfo continuaram trabalhando em vários tipos de serviços braçais, conciliando tais jornadas com os prêmios oferecidos nos eventos dos quais participavam (MACHADO, REIS, 2009). De acordo com Xavantinho a primeira disputa na qual se empenharam foi o festival do Zé Bétio onde figuraram em boa posição (ENSAIO, 1991), suspeito que seja o mesmo evento mencionado por Machado e Reis (2009) na então rádio Cometa em que conseguiram o quarto lugar; apontado por estes autores como o primeiro da carreira da dupla. É possível que a participação no evento tenha espalhado um pouco mais seu nome artístico, pois foi nesta época que eles descobriram que já existia um Xavante registrado. Em respeito ao colega de

profissão José Ramiro teve que adotar um novo nome e foi então que optou por Pena Branca. A exclusividade da escolha veio da desistência de certo trio onde constava um Pena Branca, conformava-se por volta da década de 1970 o nome artístico pelo qual ficaram mais conhecidos: Pena Branca e Xavantinho (ENSAIO, 1991). Ainda nesta década ingressaram na orquestra “Coração de Viola” sediada em Guarulhos (MACHADO, REIS, 2009). Em 1980 os músicos se inscreveram no festival MPB Shell realizado pela Rede Globo (MACHADO, REIS, 2009). Os músicos contam a experiência:

“Então foi um negócio pra gente assustador né, que a gente sonhava com Globo, sonhava com Rio de Janeiro que nunca tinha ido e aquela coisa de participar de festival de tamanha envergadura não é fácil né, mas tudo bem, eles vestiram a gente, hoje nós tamo aqui né mano. P: nós tava pareceno fiote de urubu porque o fiote de urubu é o seguinte quando ele nasce o fiotinho ele é branco, depois que ele empretege né.. X :Bom, mas esse festival foi uma das primeiras aberturas nossa porque a música é um universo né, faz a gente conhecer pessoas e a gente conheceu em 1980 nesse festival muita das pessoas (...), tava o Almir Sater enfim uma série de outras pessoas e a gente cantou aquela canção 'Que Terreiro é esse'. (ENSAIO, 1991).”

Vale o destaque de que a música inscrita no festival (*Que Terreiro é esse?*) esteve entre as finalistas saindo no respectivo Lp do evento. A canção tematiza elementos de religiosidade negra sincretizados pelo catolicismo e do ponto de vista da sua orquestração conta com percussão, o que reafirma tais vinculações. Machado e Reis (2009) consideram que foi na década de 1980 que a dupla começou a materializar seu sonho de se projetar nacionalmente como artistas. Uma indústria cultural brasileira mais consolidada já buscava estratégias de aproveitar comercialmente o sucesso do gênero musical, sedimentando simultaneamente um mercado cativo e espaço correspondente na imprensa (MACHADO, REIS, 2009). Segundo Xavantinho:

“As coisas nos anos 80 aconteceu pra gente assim como chuva de rosas, conhecemos muitas das pessoas assim que saiu o primeiro disco nosso o Boldrin tava começando também Som Brasil, e aí nós, o Som Brasil ele convidou a gente a gente foi lá e fez parte do programa (...), ali então nós tivemos contato com uma infinidade de outros artistas de vários estados brasileiros, pessoas super importantes no mundo da música , no mundo da cultura popular brasileira, que luta pela preservação de essa coisa muito nossa” (ENSAIO, 1991).

Em 1980 saiu o primeiro Lp da dupla pela Warner: *Velha Morada*. Foi esse trabalho quem levou a voz dos dois aos ouvidos de Rolando Boldrin, período que os dois associam à boa venturança. No entanto, antes da adoção da dupla pelo apresentador os dias eram perturbadores para aqueles que vieram a São Paulo ganhar a vida na música sertaneja:

X: Eu Achei graça que um dia o Pena chegou e falou muito choroso pro Muniz, é Muniz eu acho que nós tem faze colhe mais uma muda de música pra faze comercial ou senão vo pra roça capina café né aí o Muniz falou pra ele “não pena mas, eu te garanto uma coisa, daqui há 5 anos ceis vão ser reconhecidos”, minhas latas tá vazia hoje sô. P: Tenho batalhado bastante né mano X: não mas tava numa situação de desespero mesmo, tava. (TODA MÚSICA, 1995).

A penúria implicava em não viver da música naquele contexto, os músicos não arranjavam espaço no rádio nem gozavam de atenção razoável por parte da gravadora, mas, já no tempo da entrevista, contam que insistiram no seu diferencial: ser porta-vozes de uma cultura genuína:

P: Poxa, cê sabe o que acontece mano, de repente é um, o trabalho que a gente vem fazendo, vinha fazendo e vem fazendo até hoje graças a Deus, sempre ainda é um começo, sempre pra nós é um começo, a gente nunca pensou que com esse...a gente tá na continuidade de uma coisa muito forte, mas o que eu admirava então eu comecei a me perder a cabeça pelo seguinte, poxa, ce olhava o rádio e tava tocando todo mundo e o pena branca e Xavantinho não era tocado, eu falava meu deus do céu, e nego chegava e falava, é vendi tantas mil cópias, não sei quantas mil cópias, aí a gente chegava e não tinha certeza do quanto vendia nem nada, se não tava vendendo como que fazia, aí como que eu vou né...cê chegava na gravadora e o cara da gravadora podia fica te olhando assim, se falava esse camarada não tá vendendo, tem tudo isso esse todo tipo de coisa, mas nunca pensava que, esse tipo de coisa vinha porque nois tava mexendo com uma coisa muito séria, nós tava fazendo uma coisa que eles deixaram de fazer né, então faz o seguinte se nois tiver arroz e feijão nois vamos comendo, o resto aí nois dá um jeito, mas nois vamos levar essa cultura adiante, vamos fazer o que nois passemos então nois tá fazendo o que nois passemos, e o que nois passemos dentro da cultura é isso aí.” (TODA MÚSICA, 1995).

A opção da dupla por se colocar no lugar dos lavradores (TODA MÚSICA, 1995) rendeu a atenção de Boldrin, vale dizer que os músicos contam que em certa altura da carreira abandonaram as músicas de “dor de cotovelo” (ENSAIO, 1991). Foi assim que os dois músicos tiveram acesso ao Som Brasil, que “sempre foi um programa assim muito restrito, muito filtrado pra entrar nele ali tinha que ter alguma coisa ali pra mostrar né” (X, TODA MÚSICA, 1995). A restrição que o programa impôs pode ser comparada às palavras de Inezita Barroso destacadas no prefácio do livro de Myriam Taubkin, em que a apresentadora atribuía a viola o poder de recuperar as origens e o amor à terra natal desde nas mãos de artistas sérios (TAUBKIN, 2008). Retomando o que nos diz Xavantinho (ENSAIO, 1991): “se não cantasse catira senão dançasse a catira não era violeiro”, é possível supor que as restrições de Boldrin e a seriedade mencionada por Inezita Barroso se amparam no domínio da tradição, virtuosismo que a dupla carrega desde sua origem. Aliás, origem é um traço determinante neste caso, pois a partir dela os dois programas receberam bem a dupla. No caso do *Viola minha Viola* definia-se um selo de autoridade para as duplas que se apresentassem, o palco do programa atestava a ramificação caipira dos violeiros. Por sua vez o programa *Som Brasil* estava no campo da cultura popular brasileira, reunia artífices de todo o país e assim costurava nacionalmente diversos gêneros regionais.

O convite para o Som Brasil foi muito significativo para a dupla, a partir dele Rolando Boldrin se aproximou dos músicos e atuou como produtor do segundo disco lançado

em 1982: *Pena Branca e Xavantinho: uma dupla brasileira* (ENSAIO, 1991). Além disso, com o apresentador, a dupla circulou pelo país e alcançou Milton Nascimento:

“X:(...)e cantamos no Som Brasil ai houve aquele interesse da produção do Boldrin de show, a irmã do Claudio inclusive, ai falou não esse pessoal tem que cantar com o Milton, ai nós fizemo um show, armaram um show aqui no João Caetano, é, o Tavinho veio canta no show da gente e levou o k7 pro Milton ouvi, ai houve aquele interesse mutuo ali e o Milton veio pro som brasil pra gente canta junto, ai naquele dia ali eu só não tremi onde não tinha viu.”(TODA MÚSICA, 1995)

Boldrin fez a ponte entre Pena Branca e Xavantinho e Tavinho Moura, violeiro dos mais refinados em termos de composição e versado no instrumento dentro da tradição do norte de Minas (TAUBKIN, 2008). Merece destaque uma nota de ordem biográfica acerca de Tavinho Moura, o músico tem residência na capital mineira, mas tratou de arranjar um rancho em Barra do Guaicuí, nas margens do Rio das Velhas perto de onde estas águas encontram o São Francisco. Taubkin (2008) nos conta que o músico encontrou neste lugar as paisagens e os ritmos que lhe serviram de matéria para compor na viola. A viagem de Tavinho rumo ao interior de Minas também foi uma ponte entre o encontro da tradição rural e seus virtuosismos de construção melódica e harmônica, o que ajuda a compreender o interesse que Pena Branca e Xavantinho despertaram a ponto de fazê-lo apresentá-los ao Milton. O k7 levado por Tavinho continha uma gravação da canção Cio da Terra, composta pelo próprio Milton em parceria com Chico Buarque. A dupla conta que essa canção projetou nacionalmente suas vozes de modo que a música se associou aos seus nomes:

X: É muito difícil falar de Pena Branca e Xavantinho e não falar de Cio da Terra, e aí a gente toca, falar da gente sem falar de cio da terra não tá acontecendo. P: Nós foi faze um show bem longe, bem longe daqui, lá na região do Pará e ai chegemo lá, poxa, todo mundo lá né, aquela coisa, pareceu uma moça e a outra falou assim cê sabia que o Pena Branca e Xavantinho, ce conhece, tá aqui...ela falou não, não sei, não tenho lembrança, nunca ouvi fala não, ela falou cê conhece a moda cio da terra, eu conheço ai, ela falou pois eles quem canta. (TODA MÚSICA, 1995)

A aproximação entre a dupla e Milton Nascimento rendeu muitos frutos e significou uma razoável estabilização na vida de Pena Branca e Xavantinho. Em parceria com Milton Nascimento, Tavinho Moura e Marcus Viana lançaram aquele que seria o seu disco de maior vendagem: *Cio da Terra*², que saiu pela Continental no ano de 1987 reunindo uma gravação da canção homônima na qual entrou a voz do próprio Milton, além do registro de Vaca Estrela e Boi Fubá do poeta nordestino Patativa do Assaré. Segundo Nepomuceno (1999 apud MACHADO & REIS, 2009) o disco chegou a 300 mil cópias vendidas e serviu de ingresso para os músicos em segmentos da música popular brasileira, marcando uma relação de

² Vilela (2015, p.116) traz uma informação diferente. Baseado nas declarações de Mário de Aratanha, proprietário e diretor do selo Kuarup, o disco *Ao vivo em Tatuí* (1992, gravado em uma apresentação com Renato Teixeira) alcançou a vendagem de 1 milhão de discos se tornando o recorde comercial da dupla

amizade expressa em vários momentos diferentes. Na opinião da dupla:

“X: O Milton fala isso, que ganhou um público que ele não sonhava em ter, em compensação nós ganhou. P: o dobro. X: é porque nós entramos na mpb com tudo. P: que nós tava comendo só o feijãozinho com farinha, agora tem uma carinha no meio). X: o querer bem dessa turma do norte e nordeste, e da área do samba enfim, foi uma união musical e pessoal. Hoje a gente tá aí, a gente não tem um programa específico, fala “não pena branca e Xavantinho só faz o programa tal sertanejo, não, a gente tá no meio do jornalismo, do esporte, de dia e de noite.” (TODA MÚSICA, 1997)

O fato de Pena Branca e Xavantinho possuírem uma memória rural na qual foram criados serviu de chave para o ingresso na MPB, trata-se de um movimento que espalhou seus trabalhos por um novo mercado consumidor mais amplo cujo crivo passava pelo reconhecimento de uma música caipira de tradição (MACHADO, REIS, 2009). O feito da dupla contrastava em muito com as iniciativas das décadas anteriores, principalmente entre os anos de 1960 e 1970, quando a partir das influências da MPB se tentou sanear a canção sertaneja de certa rusticidade harmônica e melódica. Um dos projetos que tentaram levar essa ideia adiante foi o Festival da Viola realizado pela TV Tupi em 1970 com participação do maestro Júlio Medaglia. A inspiração fluiu de canções da MPB engajada tais como Disparada de Theo de Barros e Geraldo Vandré, postulando sofisticações instrumentais sem perder de vista a viola (ZAN, 1995).

Pena Branca e Xavantinho não incorporavam qualquer canção externa à música caipira. Depois dos anos de 1980 a dupla passou a gravar composições vindas de todo o país, mas que pautassem a vida no campo e seus dramas, incluindo aí registros folclóricos tais como Cuitelinho e Cantiga Caicó, Beira-mar, Santos Reis e letras que tratem da vida noutras regiões do país, como Vaca Estrela e Boi Fubá de Patativa do Assaré entre outras. Os agradecimentos presentes no encarte do disco são preciosos nesse sentido: “Aos profissionais dos veículos de comunicação que nos apoiaram e apostam na nossa proposta de trabalho: o levantamento e preservação dos retratos e paisagens da cultura brasileira”. Esse interesse crescente por uma interpretação caipira de canções das várias regiões é singular, e nesse sentido encampa um caminho interessante de interpretação por parte da Geografia. A escolha das canções da dupla reflete esse aspecto e pretende se apoiar nele para a análise das letras a partir do conceito de paisagem.

2 A SEGUNDA PARADA: A GEOGRAFIA DA CULTURA E DOS SONS

2.1 Uma Geografia habituada a ver e não ouvir:

“A música não é uma maneira de expressar ideias, é uma maneira de vivê-las.”
(FRITH, 1996, p.111 apud FINN, 2013, p. 111)

É possível trazer a música para o centro deste campo disciplinar? Temos alguns impasses iniciais, talvez o mais significativo seja a dimensão auditiva da canção, um desafio frente ao apelo visual que sustentou a consolidação científica da própria Geografia. Para Finn (2013, p.19) “desde a Revolução Científica o conhecimento tem sido produzido através da visão”. O autor vai além em sua colocação ao informar que os registros visuais antecedem em muito as primeiras gravações de áudio.

No início do século XX reinava a perspectiva de que o cinema documentário se abria como uma “janela sobre a realidade”: sua realização estava livre de manipulações. Não se questionava as formas pelas quais os outros mundos eram vistos a partir dos longínquos salões europeus. De modo análogo, à medida que os colonizadores perseguiram os sertões e mapeavam seus caminhos, as várias encarnações do mito Dourado – tais como o Vupabuçu e Paraupava, nomes de lagoas de ouro; ou as Serras de Sabarauçu que, nos seus muitos nomes, remetia a uma serra rica de minérios - eram expandidas para novos sertões, pontos ainda cegos para os quais marchavam os colonizadores (HOLANDA, 2000). Essa Geografia permitiu ao Ocidente visualizar a expansão de seu horizonte, sempre dentro de uma visualização construída em torno daquilo que se podia ver ou não, pois a visão encontra um mundo construído com significados (DUNCAN, 1990).

Para Driver (2013) a Geografia tem se empenhado desde muito na captura artística daquilo que os olhos alcançam em uma paisagem. De acordo com ele “pensar sobre o que observar e como observar – de fato, o estado de observação em si – tem sido essencial para a teoria e prática do conhecimento geográfico” (DRIVER, 2013, p.207). Outra autora também se coloca neste debate. Rose (2013, p.197) situa a questão do visual em Geografia como uma sentença repetitiva que deixa de lado um fértil debate sobre as formas de expressão dos conhecimentos geográficos:

“Não há dúvida de que esses geógrafos estão certos nesta afirmação; com exceção da antropologia, a geografia tem um caráter particular entre as ciências sociais por ter sempre contado, e continuar contando, com certos tipos de visualidades e recursos visuais para construir seus saberes. Entretanto, se, por um lado, há atualmente um grande interesse pelo visual dentro da antropologia, tanto como um objeto de estudo como também um meio de interpretação e disseminação de conhecimentos sobre culturas, por outro lado, os geógrafos parecem bem menos

preocupados em buscar as implicações dessa compreensão de que a geografia é, também, uma forma de conhecimento visual.”

Os apontamentos de Driver (2013) não vão na direção de um abandono do visual e defendem um efetivo aprofundamento deste debate em que o reconhecimento do “ocularcentrismo” nos conduza a pensar os modos pelos quais o conhecimento geográfico é visualizado. Em direção semelhante também vai Rose (2013, p.197), para a qual a crítica do ocularcentrismo muitas vezes serve apenas de prelúdio a introdução de novas dimensões sensoriais nos trabalhos acadêmicos, sobretudo a auditiva que é tema deste trabalho. Por sua vez, essa autora também destaca a necessidade de se aprofundar a visualidade nas práticas da Geografia, tomando por visualidade os modos com os quais “vemos, como somos capazes, autorizados, ou forçados a ver, e como entendemos nisso a capacidade de se ver ou não” (ROSE, 2013, p.198). Tais enfoques nunca são neutros e aquilo que a autora identifica como a “nova geografia cultural” tem se dedicado a discutir a participação dessas visualidades nos modos pelos quais o mundo é compreendido dentro da Geografia.

Tão longa estima pelo visível deixou de lado o estudo de outros sentidos (KONG, 2009), sobretudo a audição que diz respeito ao conteúdo desta pesquisa. Chama atenção o fato de que os modos de ver foram alçados ao centro de novos estudos, mas não os modos de ouvir. O distanciamento em relação às sonoridades é ainda mais pronunciado quando se trata de segmentos populares da música (KONG, 2009). Nos baseamos em Valentine (1993 apud KONG, 2009, p.131) para a qual “modos de ouvir e modos de cheirar, por exemplo, estruturam o espaço de maneira diferente da visão”. Nesta pesquisa o que se pretende realçar são os modos de ouvir e as formas através das quais eles comunicam paisagens. Em uma breve recapitulação dos estudos que seguiram esse caminho, Kong (2009) nos mostra que grande parte das pesquisas se enveredaram pelas paisagens sonoras e valorizaram aquelas que são ruidosas, outros se debruçaram sobre os sons que buscavam caracterizar áreas rurais ou urbanas. No primeiro caso a recorrência a sons naturais é mais comum, tais como o som dos pássaros ou da água, enquanto que para reproduzir as cidades se utiliza ruidosas reproduções destas paisagens (som dos carros e suas buzinas por exemplo). O conceito de paisagens sonoras partiu de um compositor canadense chamado Robert Murray Schafer, seu trabalho equaciona:

“o mundo como uma grande composição musical que se desdobra à nossa volta, preocupa-se com a crescente poluição sonora, e propõe a preservação e reconstrução dos ambientes acústicos, através de uma reeducação da escuta para o desenvolvimento de um ouvinte que respeita o silêncio, condição primordial para escutar e pensar o seu entorno sonoro” (FURLANETTO, 2016, p. 353).

Esse trabalho nos serve de exemplo por levar adiante a proposta de pensar os modos de ouvir como estruturadores do espaço. Segundo Furlanetto (2016), Schafer sustenta que a transformação humana das paisagens reverbera nos sons e conduz à emergência da poluição sonora. Diante dela a reeducação da escuta é uma iniciativa ativa de sintonizar modos mais sensíveis pelos quais os homens se relacionam com o mundo, sem as perturbações ruidosas: “para o autor, música e criação, paisagens e ambientes sonoros, são estímulos para a ampliação da capacidade de observação, percepção e conhecimento do mundo e do próprio homem”(FURLANETTO, 2016, p.355). Nossa pesquisa não se arma deste conceito, mas retém dele a colocação de que a escuta é uma das ferramentas de entendimento do mundo, portanto integra o universo das representações geográficas.

Não se deve duvidar daquilo que a música pode oferecer como caminho de investigação para a Geografia. Trata-se de uma criação cultural presente em todas as sociedades e com forte presença cotidiana (KONG, 2009). Ainda de acordo com essa autora, a canção pode mobilizar aspectos de ordem Geográfica, tais como as imagens de um dado local e as percepções que os sujeitos têm destas áreas (KONG, 2009). Outra condição da canção interessante sob um prisma Geográfico é a sua dualidade: “como meio e como o resultado da experiência, ela pode produzir e reproduzir sistemas sociais”(KONG, 2009, p.355).

Já foi dito das dificuldades desta pesquisa frente à linguagem musical, a análise está centrada sobre o material textual que são as letras. De acordo com Santa'anna (2000), a música caipira está no domínio da canção e nela o enredo é mais valioso do que a virtuosidade musical. Cabe esclarecer que isso não é relegar a um segundo plano as linguagens musicais do cancionário caipira, nem é um juízo de valor ou ato de redução estética. O que pretendo introduzir é que nestas canções a paisagem é parte do enredo que vem à frente, o que chama a atenção de um Geógrafo. No caso desta pesquisa a dimensão auditiva não está isolada da visual, pois as músicas de Pena Branca e Xavantinho abrem trilhas nas quais se escuta vendo os cenários do sertão. Não se trata do mesmo visual estimado pelo fazer científico, pois está carregado de imaginação e esta se manifesta nos símbolos poéticos que arrastam consigo significados: “dar nomes à terra, ao ar, à água, ou à Terra, ao Sol e às estrelas, por exemplo, é uma forma de atribuir-lhes um sentido duplo: ao mesmo tempo material e significativo”(COSGROVE, 2000, p. 40). Sant'anna (2000) nos diz que o violeiro cumpre esse papel, reelaborando artisticamente as informações brutas do cotidiano material.

Se a valorização do visual vem das condições de formatação do pensamento científico, temos outro motivo para o desinteresse geográfico pelo campo musical. Dantas de Souza (2016), falando da literatura, nos diz que a modernidade afastou a Geografia e a

literatura instalando ambas em departamentos distintos: um científico e a outra no campo das artes. Com relação a música essa divisão se mantém, o que não impediu que os novos estudos culturais em nossa área trabalhassem a canção como um canal da existência do ser no mundo, assumindo a forma de uma “moldura geográfica”.

Tais “molduras geográficas” (SOUZA, 2016, p.411) nos permitem pensar em certa abertura da canção para questões que estão na ordem do dia da Geografia, mas que não pertencem a esta ciência exclusivamente. Quando um gênero musical reconhecido entre as origens da brasilidade localiza no sertão um de seus núcleos de tradição, e reconstrói esse mesmo sertão pela criação de uma paisagem, pode a Geografia fornecer alguma resposta? A afirmação desta paisagem não passa apenas pelo registro textual, ela também conta com os arranjos instrumentais que sustentam essa imersão sertaneja. Quando a canção pauta tantas e tantas vezes um tema que está presente nas ciências sociais é possível suspeitar que existe algo mais, que esses modos de ouvir não são neutros e estão em contato com mundos de significado mais amplos. Temos uma intertextualidade que articula tanto os textos quanto as práticas sociais (DUNCAN, 1990) na confecção de uma paisagem sertaneja que não está somente nas canções, está fora delas.

As ressonâncias do real no campo das artes não consistem em reproduções mecânicas diretas desse substrato empírico. Nos anos de 1930 Walter Benjamin alertava que o cinema jamais poderia ser uma cópia do real. A ausência de algum grau de elaboração artística condenaria o cinema ao silêncio frente a realidade, tornando-o mera descrição do que já é insistentemente vivido. Conduzir o cinema ao domínio das artes implicaria situá-lo entre as representações que a sociedade faz de si, permitindo estudá-lo a partir das influências contextuais de cada obra (VAZ DA COSTA, 2008, p.161). Se extrapolarmos tal perspectiva a todo o domínio das artes (incluindo a música) podemos admitir que as interferências do real não são reflexos diretos e sim formulações novas.

2.2 A Escola de Berkeley e suas contribuições para o estudo da cultura e da música:

“A Geografia é distintamente antropocêntrica no sentido do valor ou do uso da terra para o homem. Nós estamos interessados naquela parte da paisagem que nos diz respeito como seres humanos porque nós somos parte dela, vivemos com ela, somos limitados por ela e a modificamos..” (SAUER, 2004, p.29).

Foi a chamada Geografia Cultural quem se apropriou da música como objeto de reflexão. Trata-se de um tema relativamente recente e que por muito tempo foi negligenciado (ROSENDAHL, CORRÊA, 2009), ainda que Panitz (2010) rastreie os primeiros trabalhos nesta área já no final do século XIX. Já se avolumam certo número de estudos nesse assunto,

mas ainda persiste o estranhamento quando comparado com outras questões mais recorrentes no conhecimento geográfico. Reflexo disso é a publicação de artigos sugestivos tanto em nível de pesquisas ainda inéditas quanto de leituras básicas para se enveredar por esse objeto (GONÇALVES, 2013; CORRÊA, 1998). Vale o destaque de que alguns dos trabalhos que encarnaram viradas epistemológicas na Geografia Cultural não só revisaram a tradição anterior como também estenderam novos caminhos teóricos e, consequentemente; fecundaram novos temas. O espectro de pesquisadores sensibilizados pelo objeto musical na Geografia é em sua maioria composto de ingleses e norte-americanos.

Seguiremos a periodização proposta por Claval (2002). Segundo ele é possível definir três momentos com influências teóricas distintas e concepções diferentes acerca do que é cultura para a Geografia³. São episódios que estão imbricados nas mudanças de rumo da Geografia como um todo. Inicialmente vamos nos prender aquele que o autor considera o primeiro momento e que compreende os trabalhos entre o final do século XIX até a década de 1950. São investigações amparadas em bases positivistas e culturalistas onde a cultura estava restrita a uma dimensão material. Nesse contexto os Geógrafos encaravam a cultura como dado objetivo, expresso nas técnicas e consequentemente presente nas paisagens e nos gêneros de vida. Ainda de acordo com Claval, tal perspectiva deixou de lado aspectos de ordem subjetiva, tal qual a experiência que os grupos tinham dos lugares ou as formas como eram representados. Tais limites não impediram que a Geografia avançasse prodigiosamente acerca “[a]das relações homens/meio ambiente, através do estudo do meio humanizado, da paisagem, das técnicas e das densidades; b) das relações sociais, a partir do estudo das instituições, da comunicação e da difusão das ideias e das técnicas; c) da organização regional e do papel dos lugares”(CLAVAL, 2002, p.19).

A definição apresentada por Claval dos primeiros trabalhos em cultura compreende os escritos de Sauer e de La Blache. As contribuições de Sauer foram mais significativas na formatação da abordagem geográfica da cultura. Em seu ensaio mais famoso, “A Morfologia da Paisagem⁴”, Sauer (2004) coloca a cultura em primeiro plano como uma força na formação das paisagens, propondo uma distinção inicial entre paisagem natural e paisagem cultural. A primeira diz respeito ao sítio, seu substrato físico natural que compreende a soma de todos os recursos naturais disponíveis ao grupo ali instalado. É então que o movimento da pesquisa

³ Claval propõem três momentos, mas analisa detidamente apenas dois. Tal como o recorte proposto por esse autor, nosso estudo se concentra no primeiro e no terceiro ato da Geografia Cultural, pois o segundo dá conta da chamada “ciência espacial” que submergiu a Geografia em linguagem matemática e baniu do seu espectro investigativo aspectos atinentes ao universo desta pesquisa.

⁴ Publicado originalmente em 1925.

avança em direção ao componente cultural da paisagem, identificando as impressões que os habitantes registram sobre a área em que vivem. Sauer (2004) considera que a paisagem expressa a especificidade do olhar geográfico para o fenômeno cultural, e que a partir desse cenário preche de pistas pode-se alcançar as estruturas nas quais as relações sociais se organizam. Para esse autor os grupos se organizam entre si e com uma determinada área, estabelecendo assim uma relação de unidade na qual esta última materializa aspectos da primeira.

Em Sauer a cultura adquire espaço dentre os fatores que uma paisagem articula e ordena em sua composição interna. É assim que, para a posteridade, Sauer foi encarado como um cânone da Geografia Cultural norte-americana tendo delineado princípios que se estenderam ao longo de várias gerações (DUNCAN, 1990). Seu método “puramente evidencial” baseado na indução e na recusa de posições apriori (SAUER, 2004, p.32), consistiu numa incorporação pela Geografia dos postulados da Morfologia. Sauer argumenta que os campos do conhecimento são pertinentes quando reclamam para si um limitado conjunto de fenômenos. A partir do refinamento do objeto que lhe cabe, a disciplina deve proceder na identificação e no ordenamento das relações que esse objeto sustenta. Um olhar sobre o mosaico das ciências revela diversas “seções da realidade”, cada recorte centrado nos fenômenos que lhe cabem.

A Morfologia materializa o esforço saueriano de situar a Geografia no rol das ciências de seu tempo e seus postulados derivam dos avanços na Biologia. A Morfologia parte do pressuposto de que existe uma estrutura orgânica ou quase orgânica e que esta assume uma determinada forma, um arranjo daqueles componentes que lhe são necessários. Outro postulado da Morfologia versa sobre a semelhança das formas entre estruturas distintas, condição que representa uma homogeneidade funcional. O terceiro pressuposto diz respeito ao sequenciamento das estruturas, dispostas numa escala evolutiva que vai das mais simples àquelas outras cujas formas são mais complexas (SAUER, 2004). Sauer recusa a determinação única de uma lei biogenética tal qual Spencer, mas admite que as analogias baseadas na dinâmica dos organismos são operacionais. A Morfologia consistiria em um meio de se extrapolar o fenômeno imediato e nesse sentido a identificação da semelhança entre as formas de objetos distintos é um passo importante.

As influências de Sauer tiveram rebatimento no campo dos estudos musicais, sobretudo entre autores que estão na gênese do tema a partir dos anos de 1970 (CASTRO, 2009). De acordo com Corrêa (1998) os escritos de Nash, Carney e Kong constituem a literatura fundamental da tradição geográfica da música. De fato, o primeiro trabalho

dedicado a este tema foi publicado por Peter Hugh Nash em 1968: “*Musica Regions and Regional Music*”, dois anos depois foi publicado um estudo de Jeffrey Gordon sobre o rock'n roll: “*Rock-and-Roll: a Diffusion Study*” e em 1971 o *Journal of Geography* deu espaço ao tema quando publicou o estudo de Larry Ford “*Geographic Factors in the Origin, Evolution and Diffusion of Rock and Roll Music*”. Em 1974 a música apareceu dentre as partes do atlas da SNACS (*Society for the North American Culture Survey*) chamado *This Remarkable Continent: An Atlas of United States and Canadian Society and Cultures*, publicado oficialmente em 1982. De acordo com Castro (2009) é nesse contexto que a música finca seu pedaço no horizonte temático da Geografia norte-americana.

Entre os dois primeiros pesquisadores listados (Nash e Carney) observa-se com mais força o legado de Carl Sauer, enquanto que a última autora (Kong) consta dentre aqueles que deflagraram a revisão da Geografia Cultural tradicional. Para Castro (2009, p.16), George Carney⁵ é “um legítimo representante da geografia cultural de influência saueriana”. Os escritos de Carney se prendem mais às formas materiais da música, ou seja, as formas pelas quais se consome a canção: através de Lps, k7s e Cds. Faltam em Carney pesquisas que deem conta da “produção, comunicação e consumo de significados⁶”. Grande parte dos artigos abrigados na publicação *The Sound of People and Places* (2003) discutem aspectos como a localização e a difusão do fenômeno musical. Ainda de acordo com Castro (2009), são trabalhos de caráter idiográfico que buscam delimitar “áreas culturais” derivadas de um quadro histórico e ambiental singulares. Analisando os escritos de George Carney, Castro (Hoefle, 1998 apud CASTRO, 2009, p.17) identifica características que “são típicas do pensamento difusionista, que foi levado para os Estados Unidos por Franz Boas e muito influenciou a Universidade da Califórnia em Berkeley a partir de Kroeber, Lowie e Sauer”.

⁵ No ano de 1996, Peter Nash e George Carney publicaram um guia metodológico para o estudo da música. Inicialmente eram sete temas: I origens (não geográficas), II – distribuição mundial e tipos; III – análises de localização; IV – áreas de origem de atividades musicais; V – tendências baseadas em eletricidade; VI – impacto nas paisagens; VII – música global. Na quarta edição de *The Sounds of People and Places*, Carney atualiza sua estrutura e propõe uma articulação entre nove tipos de fenômenos musicais vinculados a dez diferentes abordagens para tais eventos. Dentre os fenômenos musicais: 1 – estilos/gêneros, 2 - estrutura, 3 – letras, 4 – instrumentação, 5 – intérpretes e compositores, 6 – centros e eventos, 7 – mídia, 8 – música étnica e 9 – indústria. Dentre as abordagens e temas: 1 delimitação de regiões musicais e interpretação da música regional.; 2 – evolução de um estilo musical com o lugar, ou a música de um lugar específico; 3 – a origem e a difusão do fenômeno musical; 4 – a relação entre a distribuição espacial da música e as migrações humanas, rotas de transporte e as formas de consumo internacional de certos gêneros musicais, 5 – elementos psicológicos e simbólicos da música moldando o caráter de um lugar; 6 – efeitos da música em paisagens culturais, 7 – a organização espacial da indústria fonográfica, 8 – a relação da música com o ambiente natural, 9 – funções nacionalistas e antinacionalistas das músicas e 10 – as inter relações entre a música e outros elementos sociais como a religião, política entre outros. Todo esse quadro foi composto a partir de Castro (2009, p.11).

⁶ Ibid., p.16

Carney apresenta fragmentos desta influência:

“Todos os lugares tem traços individuais, físicos e culturais que os distinguem de outros lugares. As características físicas dizem respeito a seus aspectos naturais, como clima e solo, presença ou ausência de água e recursos minerais, e aspectos do terreno. Esses atributos naturais da paisagem são o cenário no qual ocorre a ação humana. Eles ajudam a estabelecer o modo como as pessoas vivem, mas não o determinam. A base de recursos, por exemplo, é fisicamente determinada, mas a maneira como os recursos são percebidos e utilizados é uma questão culturalmente condicionada. As pessoas modificam a paisagem natural de um determinado lugar, simplesmente ao ocupá-lo. Virtualmente, toda atividade humana deixa sua marca na paisagem natural – por exemplo, aspectos do povoamento (construções e estradas) e uso da terra (práticas agrícolas). A marca visível dessa atividade humana é a paisagem cultural (...)” (CARNEY, 2007, p.125).

No entanto, cabe desconfiar de uma clivagem tão exata na definição de certas classificações teóricas. A produção de George Carney é extensa compreendendo pelo menos quatro décadas (Entre 1968 e os anos 2000) de pesquisas em torno da música e sua interface com a Geografia. Isso significa que um autor tão dedicado ao seu objeto bebeu de outras influências durante tão longa carreira. Assim, no mesmo artigo em que mora o fragmento separado anteriormente encontramos uma revisão da literatura mais próxima da Nova Geografia Cultural, pois são investigações que alçam o conceito de lugar ao primeiro plano de análise sublinhando a afetividade depositada pelos indivíduos a partir de suas trajetórias pessoais. O autor analisa a contribuição de Lewis para o qual os “lugares são nossas autobiografias inconscientes, refletindo de uma forma tangível, visível, nossos gostos, valores e aspirações”. Passa por Entrikin em que o “lugar se apresenta para nós como uma condição da experiência humana”, de modo que “nossas relações com o lugar tornam-se elementos na construção de nossas identidades individuais e coletivas.” Por fim Carney perpassa os trabalhos de Tuan que “identificam o lugar como um centro de valor sentido, isto é, um repositório de significados”(CARNEY, 2007, p.128). Com isso, nesta pesquisa deixo como advertência que tais rótulos entre velha e nova Geografia Cultural não são tão estanques e precisos, o que não significa dissolver as diferenças que existem entre elas. A crítica que se fez a herança de Sauer na Geografia Cultural centrou seu fogo nos limites da teoria, na falta de cuidado em refinar o conceito de cultura (COSGROVE, 1983) e na limitação de sua expressão entre aspectos de ordem material apenas. A Nova Geografia Cultural – também chamada de re-teorizada – vai centrar seu debate na ideia de cultura em três aspectos principais: “a abrangência do conceito, a importância atribuída à cultura na explicação do comportamento humano e os processos de mudança cultural” (CASTRO, 2009, p. 15).

2.3 A renovação: a ideia de cultura como núcleo do debate:

“Minha posição é de que a separação do indivíduo da cultura é um erro ontológico”
(DUNCAN, 2002, p.25)

“Para esta ‘nova’ geografia, a cultura não é uma categoria residual, mas o meio pelo qual a mudança social é experienciada, contestada e constituída.”
(COSGROVE; JACKSON, 2000, p.16.)

Retomando Claval (2002) o último ato da Geografia Cultural se dá depois dos anos de 1970. Para Rosendahl e Corrêa (2008), trata-se de uma Geografia Cultural renovada a partir de múltiplas vinculações teóricas. Castro (2009) vai em direção semelhante identificando nesse período um forte ingresso de novas correntes teóricas no seio da Geografia, além da incorporação de novos objetos e um debate cada vez mais dividido nos termos de uma quebra entre a geografia cultural tradicional e a *new cultural geography*. É importante destacar que a música é parte das mudanças temáticas que se desenrolam nesse período.

Pode-se afirmar que a revisão da influência saueriana se dá principalmente às voltas da noção de cultura. Segundo Duncan (1990) a proposta morfológica de Sauer encampa um sentido material de cultura em que falta atenção mais detida sobre a sociedade. É assim que boa parte da crítica do legado da Escola de Berkeley atinge principalmente a ausência de um sentido político às paisagens, ou se poderia falar da ausência de uma dimensão política na construção das paisagens e como essa última pode integrar distintos interesses. Duncan (1990) enxerga em Sauer o compromisso de construir uma Geografia ateorética, objetiva e por isso mesmo imune a interferências subjetivas. Em resposta a essa tradição, Duncan (1990) nos oferece as bases de uma investigação mais social e mais política do que a anterior. Em seu artigo “O Supraorgânico na Geografia Cultural Americana”, esse autor rompe com uma noção supra-orgânica de cultura herdada das influências sauerianas, estabelecendo um novo caminho onde a cultura serve de contexto, ou seja, um “reflexo da prática social e simultaneamente um meio no qual essa prática se efetiva e uma condição na qual essa mesma prática tende a se reproduzir” (ROSENDAHL, CORRÊA, 2008, p.75). Ainda de acordo com esses autores a distinção entre cultura supra-orgânica e cultura como contexto resumem a diferença entre os postulados de Sauer e os avanços mais recentes da Geografia Cultural.

O ensaio de Duncan sintetiza a ruptura ao “examinar o modo de explicação na geografia cultural que reifica o conceito de cultura, atribuindo-lhe status ontológico e poder causativo.” (DUNCAN, 2002, p.7). A coisificação da cultura seria uma “falácia” por atribuir poder causal a construções exclusivamente mentais. As origens dessa “entidade supra-

orgânica” remontam aos escritos de Alfred Kroeber e Robert Lowie no início do século XX, incluindo aí os ajustes de Leslie White em relação aos trabalhos destes dois autores. Nestes autores a “cultura era vista como uma entidade acima do homem, não redutível às ações dos indivíduos e misteriosamente respondendo a leis próprias”(DUNCAN, 2002, p.8). O contato entre Kroeber e Sauer nos anos de 1920 infiltraram tais ideias na Geografia.

Kroeber centraliza a cultura como um estágio de desenvolvimento no qual os grupos humanos se colocam “acima de suas limitações orgânicas” (LARAIA, 1988, p.37). Para ele é a partir da cultura que o homem se distancia do mundo animal. Em seu trabalho persiste a universalidade das demandas biológicas do corpo humano, no entanto, a cultura permite a cada grupo resolver tal problema de maneiras diferentes. A técnica como singularidade permitiu aos homens extrapolar sua fragilidade frente um ambiente prenhe de espécies mais desenvolvidas em níveis de velocidade e força. É assim que os vários coletivos humanos têm diante de si a potência de cursar sua própria trajetória evolutiva. Em Kroeber o crescente abismo entre os homens e o domínio da natureza concede ao primeiro a força de alterar de modo significativo os seus ambientes, o que nos dá pistas da influência em Sauer.

Para Duncan (2002) está em Kroeber o início daquilo que chama de determinismo cultural, cujo vigor explicativo decai apenas na década de 1950. Segundo a interpretação de Duncan (2002, p.10), Kroeber compreende a realidade como uma sucessão de diferentes níveis causais, cada qual encarna o domínio de uma ciência específica de modo que o nível cultural constitui o reino explicativo da Antropologia⁷. Nessa compreensão da realidade repousa a crença de que a cultura constitui uma dimensão separada merecendo uma ciência particular. Para Kroeber a formação da sociedade é gestada no nível socio-cultural ao passo que este é o determinante comportamental. Para Duncan (2002, p.11) o código de valores é uma noção central nos escritos deste autor e pode ser considerado como um “equivalente supraorgânico do código genético, enquanto os organismos inferiores são controlados internamente, o homem é controlado externamente por valores”.

A externalidade da cultura transparece na Geografia nos escritos de Sauer à medida que é esta dimensão da realidade quem se configura em via de acesso aos homens, sem que os grupos sociais em si se constituam como objetos diretos. Outro Geógrafo tributário dessa visão é Wilbur Zelinsky, para o qual a descrição geográfica deve valorizar o fenômeno cultural e não os indivíduos enredados (DUNCAN, 2002). Neste mesmo autor os homens

⁷ De acordo com Duncan (2002, p.10), o nível de base é o inorgânico em cuja sequência vem o orgânico, depois dele o psicológico (ou biofísico) e então o social ou cultural. Cada domínio tem uma ciência própria de modo que suas explicações não podem ser transplantadas para outra área

servem de mensageiros a um componente simbólico cuja mecânica é inalcançável, de modo que é assim que a cultura tem o “poder de fazer as coisas”; o que inclui as transformações no âmbito da paisagem. Ainda de acordo com Duncan (2002), em Zelinsky a cultura encarna um “fator genético primordial” na impressão do caráter de cada lugar.

A crítica dessa dicotomia entre a cultura e os homens é antiga e acompanhou os debates no tempo da famosa publicação de Kroeber, o próprio Franz Boas se mostrou contrário. Em suas palavras “parece-me desnecessário considerar a cultura como uma entidade mística que existe fora da sociedade, alheia a seus mensageiros individuais e movendo-se por sua própria força.” (BOAS, 1928, p. 235 apud DUNCAN, 2002, p.16). Para Duncan a reificação da cultura é um pedaço tardio do romantismo idealista alemão datado do século XIX. Comentadores da obra de Kroeber nos dias de sua publicação – a exemplo de Edward Sapir – entendem que seus escritos situam o conceito no campo da metafísica, e mais próximo da virada crítica dos anos de 1970 os argumentos recolhidos por Duncan dão conta de um afastamento da Antropologia em relação às ciências. Uma das facetas desse afastamento se deve às dificuldades em cimentar tal teoria com dados empíricos acerca do funcionamento da cultura. Duncan reconhece que, por um lado, existe certa admissão por parte dos positivistas acerca da impossibilidade de banir das ciências quaisquer resquícios metafísicos; o que abre espaço para inferências em torno da cultura enquanto entidade teórica. Por outro lado, insiste Duncan, a falta de pistas empíricas empobrece profundamente o potencial analítico de uma abordagem cultural baseada em inferências supraorgânicas. Kroeber falhou em robustecer sua teoria com estudos práticos. Ao investigar padrões da moda feminina durante três décadas Kroeber não encontrou “nenhuma lei verdadeira (...), nada cíclico, regularmente repetitivo ou necessário”(DUNCAN, 2002, p.17), isso nas palavras do próprio antropólogo.

Duncan nos mostra que durante os anos de 1940 se avolumam críticas ao conceito supraorgânico de cultura, sempre associadas a demonstrações de que “os indivíduos não eram meramente autômatos condicionados”(DUNCAN, 2002, p.24). Os estudos culturais mudavam gradativamente de direção e em tom crescente se observou:

“a maneira como os indivíduos exercem a escolha, como são estrategistas que manipulam os contextos nos quais se acham inseridos. Esse é um conceito bem diferente de homem, que enfatiza a consciência, o interesse pessoal, valores e expectativas diferenciados e o papel dos indivíduos no processo de mudança” (DUNCAN, 2002, p.24).

As novas perspectivas que se abriram no seio da Antropologia passaram a tratar a cultura como um contexto e não mais como um determinante único de escolhas. Trabalha-se no nível das possibilidades e das restrições do contexto cultural nesta nova abordagem.

Duncan (2002) chega a subverter os argumentos de Zelinsky, argumentando que a crença no individualismo como um valor originalmente norte-americano se vale de certa fé cega no caráter aparentemente abstrato desse princípio, de modo que não se rastreia em causas mais mundanas as origens deste comportamento. A Nova Geografia cultural assentada nas abordagens mais abertas com relação a cultura, deve admitir que os “indivíduos são mais autônomos do que o indivíduo completamente socializado, postulado pelos geógrafos culturais”(DUNCAN, 2002, p.25). A vizinhança partilhada por muitos mundos sociais distintos se abre para os sujeitos na forma de escolhas que não são livres de objeção. Para Duncan (2002, p.25) tais dimensões de socialização são os contextos e existem em:

“qualquer sociedade não há um único contexto e, sim, uma série de contextos em uma variedade de escalas. Indivíduos e grupos distintos dependendo de seu acesso ao poder e a outros recursos que eles tenham, são diferencialmente capazes de organizar e modificar esses diferentes contextos. Alguns provocam um impacto sobre o contexto imediato de sua vizinhança, enquanto os ricos e poderosos podem deixar sua marca em nível nacional”.

Duncan (2002) se acautela de livrar sua noção de cultura contra qualquer força causal extra-humana. Para ele, trabalhar nestes termos implica em reconhecer certa “opacidade de interações” nas quais se perdem as relações causais nos desdobramentos históricos, condição que se liga a “alienação do homem em relação às suas criações coletivas”(DUNCAN, 2002, p.25). Amparado em Clifford Geertz, Duncan reitera que a cultura atua como um contexto que torna legíveis certos aspectos da vida em sociedade, tais como as instituições e os comportamentos, atenuando essa opacidade que apenas realimenta entendimentos metafísicos. Em resumo, a crítica de Duncan se apoia na ideia de que o estatuto ontológico da cultura constitui um caso de antropomorfismo, onde uma formulação mental é alçada a uma posição de poder sobre os homens e, mais que isso; essa mesma força se movimenta por determinações que lhes são internas e inalcançáveis para os homens. Sua crítica emblemática é uma contribuição significativa ao embasamento teórico da Nova Geografia Cultural e gerou novos debates acerca da ideia de cultura.

Na multiplicidade de aportes teóricos da Geografia Cultural re-teorizada, a cultura opera como um sistema de significados e significantes que não constitui uma totalidade separada da realidade, não se trata de um nível abstrato específico (DUNCAN, 1990). Tais posições sinalizam para incorporações teóricas vindas de outras áreas, como a Antropologia que através de Clifford Geertz seguiu caminho parecido admitindo que a “a vida social envolve a interpretação e negociação de significados dentro de um grupo de atores sociais” (COSGROVE, JACKSON, 2000).

A renovação se deu nos termos de uma “verdadeira guerra civil na geografia cultural”

(DUNCAN, 2000, p.62). Foi um enfrentamento de gerações e a mais nova municiou sua artilharia com a busca por refinamento teórico em outras áreas das humanidades, acusando os mais velhos de recusarem o debate nestes termos (DUNCAN, 1990; 2000). Em 1993, no *University College London* um evento chamado *Place of Music* marcou o ingresso do tema “música” em solo inglês. Segundo Duncan (2000), na Inglaterra deste contexto os estudos culturais já confrontavam os Geógrafos Americanos ligados a Sauer. O encontro não poderia ser mais oportuno. Dentre as publicações resultantes está o artigo de Lily Kong *Popular Music in Geographical Analysis*. O texto é emblemático por analisar o estado da arte da Geografia da Música e sugerir novos caminhos e métodos. Neste documento, Kong marca uma posição que visa desde o início se distinguir criticamente da geografia cultural tradicional. Em seus escritos aparecem as acusações de certa pobreza teórica atribuída aos pioneiros Geógrafos da música:

“Durante muito tempo, grande parte da pesquisa geográfica sobre música popular (...) não foi teórica ou metodologicamente sofisticada. As agendas de pesquisa refletem interesses geográficos mais amplos, de acordo com a corrente da geografia cultural de Berkeley, e podem ser classificadas em cinco áreas principais. Inicialmente, existe uma preocupação com a distribuição espacial de formas, atividades, artistas e personalidades musicais, a maioria dos estudos tendo origem nos Estados Unidos” (KONG, 2009, p.135)

As preocupações de Kong valorizam conceitos como símbolo, significado, discurso e identidade, o que está em sintonia com o redirecionamento teórico da Geografia Cultural; no qual os significados adquirem uma posição chave (ROSENDAHL, CORRÊA, 2009):

“Em muitas reflexões teóricas que, especialmente na última década, levaram ao reposicionamento da geografia cultural, foi enfatizada a importância de se desvelar significados e valores simbólicos, em oposição à preocupação anterior com a forma material. Também se chamou a atenção para as maneiras como os significados são produzidos, comunicados e consumidos; para a política cultural e as relações de poder; e para a teoria da construção social, associada de perto, mas não exclusivamente, ao pensamento pós-moderno.” (KONG, 2009, p. 139)

De acordo com Rosendahl & Corrêa (2009), a renovação perpetrada por Kong nos estudos geográficos não só insere a música popular como objeto; como também posiciona a dimensão não material da cultura no centro do debate onde até então essa questão estava ausente. Essa autora sugere uma nova agenda para os geógrafos que se enveredaram pela música, tais como: 1 – a análise de significados simbólicos, 2 – a música como comunicação cultural, 3 – a política cultural da música, 4 – economia musical, 5 – música e a construção social de identidades, além de explicitar novos passos metodológicos para se aproximar destes temas (KONG, 2009). De acordo com Castro (2009), um dos avanços conduzidos por Kong foi a admissão da música na forma de um “texto”, de modo que a produção musical seja

abordada como uma forma aberta e sujeita a influências diversas. Assim, sua contribuição no contexto deste trabalho é imensa.

Dentre os caminhos abertos por Kong a análise de significados simbólicos merece atenção no ato desta investigação. A autora sugere que por essa via é possível pôr em relevo o “lugar simbólico da música na vida social [assim] como os simbolismos utilizados na música”(KONG, 2009, p.139). Para ilustrar os fecundos resultados que o tema pode trazer, Kong recorre ao estudo de Woods e Gritzner (1990 apud KONG, 2009, p. 140) sobre a música *country* em que as paisagens rurais são permeadas por um sentimento nostálgico, mais forte ainda entre aqueles que migraram deixando tais ambientes de origem. “Os autores sugerem que esse papel da música *country* como uma recordação simbólica e como expressão do desejo por um tempo passado e um lugar distante é, de fato, um reflexo da necessidade de criar 'uma forma secularizada de tempo e espaço’(KONG, 2009, p.140).

Com relação ao emprego de significados a autora nos apresenta a análise conduzida por Gold (1993 apud KONG, 2009), que trabalhou sobre as imagens presentes nas canções *Dust Bowl* e identificou as representações da estrada como caminhos rumo ao Oeste, percebido e empregado em referência a uma terra prometida. “Sua exploração das raízes das imagens e dos simbolismos empregados é um passo no sentido da compreensão das influências”(KONG, 2009, p.141). Com tais exemplos reafirmamos as contribuições positivas da agenda de Kong para esta pesquisa.

A Geografia Cultural não está pacificada. Os debates e as críticas permanecem, inclusive entre os partidários da renovação como nos mostra o debate entre Duncan (2008) e Mitchell (2008) a partir do novo conceito de cultura defendido pelo primeiro. Para Mitchell tratar da cultura na forma de “terreno, região, nível, domínio, meio ou sistema de significados” (MITCHELL, 2008, p.97) implica em reificá-la, ou seja, os geógrafos neo-culturais não superaram a condição ontológica que apontaram criticamente na Escola de Berkeley. Em sua posição Mitchell quer se afastar de uma conceituação de cultura como causa e fortalecer uma abordagem centrada no poder da ideia, ou seja, na sua dimensão ideológica: “O poder da 'cultura' está em sua capacidade de ser usada para descrever, rotular ou identificar atividades ou entidades estáveis, de modo que possam ser chamadas de atributos de um povo”(MITCHELL, 2008, p.97).

A resposta de Duncan vai na direção de reafirmar o compromisso ontológico da cultura, o que não significa abordá-la tal qual uma força extra-humana. Para esse autor o corte ontológico da cultura existe já que “as ideias são reais e são reais em suas consequências”(DUNCAN, 2008, p.111), portanto situar suas causas e consequências no

plano do desenrolar histórico é diferente da perspectiva supraorgânica, no qual a cultura existia como um nível imune aos esforços de conhecimento da sua mecânica. A Guerra Civil entre a velha e nova Geografia implicou em continuidades e rupturas. O conceito de paisagem sintetiza essas idas e vindas, pois foi o centro da análise de Sauer e também operacionaliza o estudo de Duncan (1990), que nos fornece o conceito de paisagem como texto.

A Nova Geografia Cultural deu outro fôlego aos estudos da música também na década de 1970. Compreender em suas linhas mais gerais as transformações vividas pela Geografia Cultural ao longo do século XX ajuda a compreender as mudanças nos estudos musicais dentro da própria Geografia e, mais que isso; permite situar melhor as bases teóricas da presente investigação. Deve-se ter em mente que os avanços da Geografia Cultural permitiram a pergunta fundamental deste trabalho: qual ou quais os significados das noções de sertão presente nas canções de Pena Branca e Xavantinho?

3 MAIS UMA PARADA: PODE-SE CANTAR UMA PAISAGEM?

3.1 Por uma paisagem caipira

“I find myself in agreement with Pierce Lewis (1979, 12) when he says that landscape is 'our autobiography'”
(DUNCAN, 1990, p. 19)

Em um depoimento datado das homenagens pelo falecimento de Luiz Gonzaga, Gilberto Gil contou que as canções do sanfoneiro envaideciam por tematizar a vida sertaneja nas rádios do país, Gonzaga “descrevia o umbuzeiro, o romeiro, o tropeiro, o retirante, o boiadeiro, a função da feira na vida social sertaneja, o gado, etc...” (RISÉRIO, 1990, p. 35). Pra Gil o rei do baião foi pioneiro “em desbravar a cidade com o sertão”(RISÉRIO, 1990, p.35), da nossa parte cabe pontuar que Luiz Gonzaga levou para a capital federal o mosaico de elementos que balizam a paisagem sertaneja nordestina, vestindo ele próprio o gibão de um vaqueiro integrante deste mundo.

A “previsibilidade sociológica” da qual nos fala Risério (1990) aparece no fato de que as canções de Gonzaga propõem um retorno ao sertão e nesse processo emplaca uma identidade nordestina, um gesto que adquire importância crescente no contexto da migração rumo ao Centro-sul e Norte do país. Sem me estender tanto nesse ponto cabe aqui uma nota biográfica. Quando em seus primeiros dias no Rio de Janeiro Gonzagão vivia de tocar valsinhas e boleros nas zonas de meretrício cariocas. Seu maior achado foi um grupo de estudantes universitários cearenses que lhe pediram pra tocar “aquelas coisas lá do norte”. Os ganhos daquele dia no bar convenceram Gonzagão de voltar às rádios, desta vez não mais para tocar as valsinhas de sempre, mas sim pra apresentar no auditório de Ary Barroso “uma música de minha autoria”. Foi o início do sucesso que lhe condecorou a majestade do baião (MORAES, 2009).

Pode-se ensaiar para a música caipira uma ideia semelhante à de Risério (1990) ainda que como ponto de partida. O que esse autor chama de previsibilidade sociológica pode ser encarado nos termos propostos por Carney (2007, p.138) “as características únicas de lugares específicos podem oferecer pré-condições a novas ideias musicais”. Se levamos adiante a colocação de Carney (2007) e pensarmos na audição destas “novas ideias”, é possível supor que a “música de um determinado local pode trazer imagens dele” (KONG, 2009, p. 132). Essa autora cita um músico norte americano para o qual “aquilo que você sente a partir da música é o que você sente estando lá”(KONG, 2009, p.133). Quando ouvimos uma moda de viola a sensação que fica é a da contação de uma história, de um enredo situado e demarcado

em seu cenário sob certa atmosfera de viagem. Sant'anna (2000, p.58) entende que esse “processo de concepção literária associa-se à criação de imagens visuais, além de provocar correlações com experiências concretas”. Para esse autor são reminiscências da catequese jesuíta e das filiações do cantar caipira ao romancista ibérico. De acordo com Sant'anna (2000, p.60-61):

“Exceto alguns gêneros menos ocorrentes e sobretudo o Pagode de Viola, a Moda Caipira, de acordo com o modelo tradicional vigente nas camadas pobres dos grupos rurais, ou deles provindos, baseia-se num encadeamento lírico-narrativo que lhe confere uma espécie de 'legalidade interna': o tema se desenvolve de acordo com o padrão de enredo na linha do princípio, desenvolvimento e desfecho. É primitivista, crua e direta e, no caudal do romance antigo, narra literariamente o acontecido, conta uma história.”

Nos moldes em que se apresenta uma moda de viola – com início, meio e fim – é previsível uma ordenação dos fatos em dado cenário. Na altura em que se encontra o trabalho vamos aceitar cenário como sinônimo de paisagem por dois motivos. O primeiro diz respeito à franca utilização destes termos pelo senso comum (MELO, 2001); o que lhe garante certa variação de significados, outro motivo é o fato de que a “paisagem sempre esteve intimamente ligada (...) à ideia de formas visíveis sobre a superfície da terra e à sua composição” (COSGROVE, 2004, p. 98). Vamos ilustrar o que se apresenta textualmente:

“Vem cá seu moço nesta sombra do ingazeiro / eu também sou brasileiro / seu amigo, seu irmão / deixe seu carro na quebrada da estradinha / vamos dar uma voltinha pelos trilhos do sertão / Tá vendo moço lá na copa da paineira / nosso sabiá laranjeira seu cantar é tradição / escute ao longe o cantar da codorninha / e a queda da biquinha debruçando no brotão / Ali adiante aonde termina a mata / vou lhe mostrar a cascata e o azul da imensidão / você vai ver uma procissão de gado / quando descem carrilhado com destino ao ribeirão / Depois da volta você vai jantar comigo / no meu rancho muito antigo sob a luz de um lampião / leve contigo a beleza e os encantos / vá dizer em outros cantos como é lindo meu sertão” (ERBA, José C; SILVA, Ranulfo R; URBANO, João B. Procissão de Gado. In: Pena Branca e Xavantinho **Uma Dupla Brasileira**, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, Faixa 32).

A canção acima invoca um cenário que adquire centralidade na intenção que se presta: a de convencer o viajante a “dizer em outros cantos como é lindo o meu sertão.” Convida-se aquele que veio de longe a deixar seu carro na estrada e mergulhar no sertão, ver suas árvores, ouvir seus pássaros e as quedas d'água. O pedido sertanejo àquele que viaja por deixar seu carro e adentrar o sertão pelos pés, revela a regência de outro tempo neste espaço que lhe pertence e envaidece. O fato de o cenário ser desenhado pela riqueza de elementos naturais também contribui com essa prevalência de outro tempo, mais lento ainda que sem medida; vale recordar que “depois da volta você vai jantar comigo (...) sob a luz do lampião”; o que denota o ocaso da luz solar. Um tópico recorrente nestes casos é a afirmação do sertão como o lugar da natureza “onde o elemento humano é submetido às forças do mundo natural”

(MORAES, 2011, p. 99). É tentador demonstrar noutra canção como o tempo do sertão pede outra velocidade:

“No sertão de Canindé / Artomove lá nem sabe se é home ou se é muié / Quem é rico anda em burrico / Quem é pobre anda a pé / Mas o pobre vê nas estrada / O orvaio beijando as flô / Vê de perto o galo campina / Que quando canta muda de cor / Vai moiando os pés no riacho / Que água fresca, nosso Senhor / Vai oiando coisa a grané / Coisas qui, pra mode vê O cristão tem que andá a pé” (GONZAGA, L; TEIXEIRA, H. Estrada do Canindé. Intérprete: Luiz Gonzaga. **Luiz Gonzaga Ao Vivo Volta pra curtir**, São Paulo, Sony BMG, p1972, 1CD, Faixa 8).

Na canção de Gonzaga e Humberto Teixeira é o pobre quem vê nas estradas a riqueza da paisagem sertaneja, prenhe de minúcias sensíveis aos olhares cuidadosos, mais detidos e restritos daqueles que passam a pé. Repete-se a tópica sertaneja para mostrar a força com que seus contornos de natureza possuem. Voltemos a tratar da música caipira. Sant'anna (2000, p. 193) destaca o fato de que as gravações deste gênero afirmam um *efeito de realidade*, é através dele que “não obstante tratar-se de uma gravação em disco, e o natural distanciamento imposto à voz enunciadora, essa moda de viola mantém a ilusão do cantar ao vivo, idealizando um cenário (...)”. A criação deste efeito não se dá em termos de uma reconstrução mecânica, não se pode perder de vista a dimensão artística da canção caipira. O cantador violeiro é aquele que “deixando de lado o nome de batismo e sua história de vida privada, assume a máscara e encarna de corpo e alma a criatura projetada de sua existência, o ídolo, no resplendor” (SANT'ANNA, 2000, p.58) e que nestas condições funda seu reconhecimento como um poeta caipira, aquele que está imerso na tradição e cuja desenvoltura lhe permite captar as aspirações de um público desejoso por celebrar sua cultura (SANT'ANNA, 2000).

A autoridade do cantador violeiro está lastreada na tradição, para Sant'anna (2000, p. 79) esses sujeitos assumem função equivalente a de um “ponteiro de comitiva”: “o que aponta o caminho, realiza a travessia de costumes, personaliza e encena o mito do eterno retorno: sempre volta a seu bairro e à sua gente para contar”. Sua aceitação e reconhecimento como porta-vozes de ancestralidade crescem à medida que honram o passado, a tradição. Vale recuperar o que nos diz Ortiz (1994, b) acerca da memória coletiva e da necessidade de recordá-la a partir da ritualização, nosso ponto é o de que a música caipira cumpre essa função na cidade principalmente pela localização das canções no mundo do sertão. Recordamos Pimentel (1997, p.209) para quem “os elementos principais de que se constitui o imaginário da música caipira estão relacionados a um *lugar* determinado, como a cena principal em que se desenvolve toda a ação”. O sertão é esse lugar construído a partir de uma paisagem prenhe

de elementos pertencentes à natureza.

A intimidade entre o cantador-violeiro e a tradição da qual se faz porta-voz caracteriza aquilo que Sant'anna (2000, p.79) chama de *etnotexto*. Para esse autor a música caipira formula esteticamente aspectos que dizem respeito a vida social destes grupos. A justaposição da criação poética sobre a realidade histórica encarna aquilo que Sant'anna chama de representificação, ato pelo qual se transita do material bruto a sua versão artística: “O que vale é a imaginação que se agrega ao saber comum, correndo de boca em boca, afortunado pela lapidação do tempo”(SANT'ANNA, 2000, p.57). Naturalmente a paisagem que se constrói como componente das narrativas estão permeadas por essa verve criativa e imaginativa, pois um etnotexto designa:

“o discurso que um grupo social, uma coletividade, elabora sobre sua própria cultura, na diversidade de seus componentes, e através do qual reforça ou questiona sua identidade. Este etnotexto propõe assim uma verdadeira leitura cultural do texto literário, leitura que representa, ao mesmo tempo, a afirmação de posse, como bem cultural do grupo, e uma posição crítica e interpretativa, pelo confronto entre o passado e o presente através das práticas comunitárias e da percepção poética...É portanto através do discurso sobre o passado, voluntária e livremente desenvolvido, que a memória cultural se funda e se estrutura.” (SANT'ANNA, 2000, p.90)

Pimentel (1997) nos diz que há signos presentes na música caipira carregados da intenção de situar o ouvinte no contexto em que se encontram imersas as relações que os caipiras mantêm entre si e com o mundo exterior. A ideia de sertão figura dentre os tópicos recorrentes que balizam as narrativas da tradição caipira cantada, portanto é um componente do etnotexto comumente retratado a partir da construção de uma paisagem. A construção deste lugar que serve de palco a cultura caipira demanda uma paisagem cujos elementos atestem sua pertinência, ou seja, é preciso que a paisagem se constitua de fato como sertaneja (e caipira) e para tanto ela é densa de referências acerca do que “é sertão”. Vejamos outro exemplo de como a canção caipira situa seu enredo no sertão e para desenhá-lo se apoia em determinados elementos:

“Quem não conhece o sertão da minha terra / Sem cerimônia vem um dia conhecer / sentir o cheiro da floresta verdejante / ver como é lindo nosso dia amanhecer / O galo canta no puleiro da tapera / o gado muge na porteira do curral / o retireiro chama os porcos no chiqueiro / como é bonito nosso Brasil Rural / Como é bonito ver nascer um pé de milho / E o caboclo cuidando da plantação / A tardezinha quando de volta para o rancho / Toma seu banho nas águas do ribeirão / Junta a família no terreiro da paióça / Sua viola no ponteio a soluçar / O véu da noite vai cobrindo as campinas / Como é bonito o nosso Brasil Rural” (SILVA, Ranulfo R. Brasil Rural. In: Pena Branca e Xavantinho. **Velha Morada**, São Paulo, Warner, p1980, 1LP, Faixa 7).

Aqui se repete a regência do tempo da natureza, expresso inclusive na organização cíclica do dia do caboclo iniciado com lindo amanhecer e encerrado à tarde (as referências ao

sol e a lua são muito presentes nas canções de Pena Branca e Xavantinho), quando começam as atividades familiares no terreiro. O conceito de paisagem se mostra valioso quando pensado nos termos aqui defendidos, ou seja, a paisagem sertaneja como um atestado de validade do etnotexto música caipira, esta última encarada como um marco de brasilidade conforme discutido no capítulo 2. Status que reveste o sertão cantado pela dupla Pena Branca e Xavantinho (vinculada à música de raiz) de certa autoridade nos significados que afirma. Para a presente discussão me aproprio do conceito de “paisagem como texto” formulado por Duncan (1990), no entanto, como foi dito no início deste capítulo; é necessário inteirar o leitor rapidamente dos debates às voltas deste conceito.

3.2 Transformações no conceito de paisagem

“O tema da paisagem continua a dominar a geografia cultural, mas novos rumos têm sido apontados por outros ramos da Geografia Humana contemporânea”
(COSGROVE, JACKSON, 2000, p. 23)

No segundo capítulo apresentamos um quadro mais geral da virada epistemológica vivida pela Geografia Cultural na década de 1970. Lá discutimos como o legado de Sauer expresso na chamada Escola de Berkeley foi criticamente revisado, críticas que deram corpo a chamada nova Geografia Cultural. Às voltas do estudo da paisagem, destaca-se na chamada *cultural turn* (como nos diz DUNCAN, 2000, p.62) a atuação de Geógrafos britânicos como Denis Cosgrove e James Stuart Duncan, ambos reinventaram o estudo da paisagem cultural sob a influência dos escritos de Raymond Williams e John Berger (MELO, 2001).

Ainda que a Geografia cultural re-teorizada tenha dilatado o seu horizonte de interesses, sobretudo com a introdução do simbólico nas análises das paisagens; seus trabalhos não podem ser vistos como uma ruptura completa das tradições anteriores (MELO, 2001; DUNCAN, 1990), mais ainda quando se trata de “ler” as paisagens (DUNCAN, 1990). O trabalho de Duncan (1990), que serviu de base conceitual a análise que se ensaia nesta pesquisa; está a jusante de um segmento da Geografia Cultural empenhado em estudar as paisagens como construções que guardam e transmitem informações. Nesse sentido encarna uma perspectiva de cultura diferente de vários Geógrafos influenciados por Sauer, a exemplo de Wilbur Zelinsky; e para os quais a cultura se restringia aos impactos deixados pelos grupos nas paisagens (DUNCAN, 1990).

Retomando a virada crítica atravessada pela Geografia:

“Os geógrafos culturais e históricos dessa corrente de pensamento propõem um redirecionamento nas abordagens dos conceitos-chave da geografia, de forma que, ao serem adotados como objeto de estudo, paisagem, região, território, lugar e espaço devem ser considerados no tocante a seus caracteres simbólico e subjetivo, até então considerados fora do objetivo da ciência, portanto fora do interesse geográfico”

(MELO, 2001, p. 32)

A paisagem continua sendo cultural, eis outra continuidade com a tradição de Berkeley (DUNCAN, 1990; MELO, 2001). No entanto, a cultura já não é estudada no nível de padrões paisagísticos que devem ser observados e descritos, trata-se de um olhar anterior que busca os processos, os caminhos nos quais as paisagens se constituem (DUNCAN, 2000). Segundo Melo (2001, p.35), a expansão temática também segue uma ampliação epistemológica e incorpora aos estudos geográficos novos objetos: “a simbologia da paisagem é analisada por meio de obras literárias, pintura, música e cinema, considerada sua representação a partir de diferentes grupos sociais.” Tais objetos culturais são importantes do ponto de vista geográfico a medida que revelam significados atribuídos aos lugares, significados que não bastam em si mesmos e devem ser interpretados a partir de outras dimensões da existência humana (COSGROVE, 2000).

O desenvolvimento do conceito de paisagem rumo a estudos do significado conduz a metodologias mais interpretativas (COSGROVE, 2000), é o caso do estudo protagonizado por James Stuart Duncan acerca das paisagens construídas em Kandi até 1815, ano em que o império cingalês capitulou frente o domínio britânico depois de várias tentativas de invasão rechaçadas. Em linhas gerais o trabalho de Duncan consiste em discutir a intertextualidade das paisagens construídas em Kandi. Ele demonstra como a arquitetura da capital cingalesa reflete as determinações acerca dos deveres reais presentes nos principais textos políticos da religiosidade budista. Deveres que se alinham a modelos sagrados originários de duas entidades: Asokan e Sakran. A legitimidade dos reis passa pelo cumprimento destas determinações, a edificação de uma cidade sagrada que emule na terra a morada dos deuses no topo do Monte Meru reflete o receituário sagrado (DUNCAN, 1990).

3.3 A Paisagem como texto

“The landscape, i would argue is one of the central elements in a cultural system, for as an ordered assemblage of objects, a text, it acts as a signifying system through which a social system is communicated, reproduced, experienced, and explored”
(DUNCAN, 1990, p. 17)

Para Duncan (1990, p. 13) “*cultural geographers have long, privileged vision*”. De acordo com esse autor, o centralismo do trabalho de campo e a crença na observação como única ferramenta do conhecimento aproximam a Escola de Berkeley da Antropologia Cultural Americana. Frente a objetividade desejada pela Geografia de Sauer, “*Cultural geography also shares a privileging of vision with positive philosophy of science, as both base their claims to*

truth on a bedrock of allegedly theory-neutral, non-cultural, non-ideological observation statement”(DUNCAN, 1990, p.14). A aproximação da Nova Geografia Cultural com as ciências sociais e humanidades trouxe o desafio daquilo que Duncan chamou de “*anti-ocularism*”, muito baseado nas contribuições de Michel Foucault. Tal *anti ocularism* parte da suspeita de que o mundo que é visto não nos é dado naturalmente, algo que Rose (2013, p. 198) já definiu como visualidade, as formas pelas quais: “vemos, como somos capazes, autorizados, ou forçados a ver, e como entendemos nisso a capacidade de se ver ou não”. Para Duncan (1990, p.14), a partir de Foucault, “*what is 'seen' is not a given, objective reality open to an innocent eye, but an epistemologic field constructed as much linguistically as visually*”.

A releitura do conceito de paisagem ressalta seu caráter de construção cultural. Isso significa que o “conceito de paisagem é, ele próprio, um modo especial de compor, estruturar e dar significado a um mundo externo, cuja história tem que ser entendida em relação à apropriação material da terra”(COSGROVE, JACKSON, 2000, p. 18). A paisagem é um canal que manifesta as representações embutidas na “produção social do espaço material” (MORAES, 2005, p. 15), processo esse que é denso de finalidades ligadas a diferentes grupos:

“por trás dos padrões espaciais, das formas criadas, dos usos do solo, das repartições e distribuições, dos arranjos locais, estão concepções, valores, interesses, mentalidades, visões de mundo. Enfim, todo o complexo universo da cultura, da política e das ideologias.” (MORAES, 2005, p. 16)

Dito isso, se depreende que as descrições das paisagens não são reflexos mecânicos feito espelhos. Elas são construídas dentro dos limites da linguagem e do conhecimento de quem descreve, “*it is based on discourses which are shared meanings which are socially constituted, ideologies, sets of 'common-sense' assumptions*” (DUNCAN, 1990, p. 12). Acerca dos discursos, Moraes (2005, p. 20) resume a literatura não-marxista em dois caminhos: “análises que visam a tomar os discursos e os signos em sua mecânica interna, e as que vão concebê-los como veículos, isto é, portadores de uma determinação externa”. Ainda de acordo com esse autor, um dos grandes méritos de Foucault foi o de fundir tais perspectivas de modo que no seio dos discursos é possível discernir o jogo de interesses. O que se coloca é “a necessidade de não dissociar o produtor, o produzido e o contexto de sua produção”(MORAES, 2005, p.21).

A noção de discurso deixada por Foucault foi empregada por Said (2012) no estudo do Orientalismo. Aí ele mostra que a autoridade europeia sobre o Oriente se armou de diferentes discursos no intento de conservar seu domínio em vários campos: político, sociológico, militar, ideológico, científico e até imaginativo. O que estes autores nos mostram

é que a cultura não é uma derivação exata das forças econômicas nem está acima dos processos sociais. Duncan (1990) recorre a Raymond Williams para quem a cultura é um sistema de significados: *“he insists that cultural practice and cultural production are not 'simply derived from an otherwise constituted social order but are themselves major elements in its constitution”* (R. WILLIAMS 1982, p.12-13 apud DUNCAN, 1990, p. 15).

A noção de cultura apresentada por Duncan (1990) se esforça por evitar o fatiamento da realidade em diferentes seções, dentre elas a cultural. Além disso, de acordo com esse autor, nestes termos se destaca suas qualidades sistemáticas; na forma de uma estrutura simbólica; e processual como um elemento submetido às mudanças do tempo; atravessadas por enfrentamentos contestatórios e ações de reafirmação. No seio deste jogo de idas e vindas estão os textos e suas diferentes leituras, algumas hegemônicas enquanto que outras são marginalizadas e combatem por mais espaço (DUNCAN, 1990).

Os textos são documentos sociais (COSGROVE, 2000) e devem ser lidos como tal. Pode-se dizer que os textos mobilizam significados embutidos pela dinâmica da sociedade retornando a ela de diferentes formas, inclusive na forma de uma paisagem. Juntos integram discursos que delimitam o quadro de referências que garantem a inteligibilidade da vida social, de acordo com Duncan (1990, p. 16):

“Discourses then can be defined as the social framework of intelligibility within which all practices are communicated, negotiated, or challenged. These discourses are both enabling resources as well as constraints or limits within which certain ways of thinking and acting seem natural and beyond which most who have learned to think within the discourse can not easily stray”

Desse modo os discursos são constructos que nos permitem traduzir a realidade, o que outra vez nos permite suspeitar da neutralidade creditada por Sauer àquele que descreve uma paisagem. O conjunto de discursos díspares forma aquilo que o autor chama de campo discursivo: *“the term discursive field refers to a range of competing discourses constituted by a set of narratives, concepts, and ideologies relevant to a particular realm of social practice”*(DUNCAN, 1990, p.16). A noção de campo discursivo abarca ideias em choque e permite dar conta das visões de mundo discordantes.

Os discursos são sempre ideológicos e também carregam consigo relações de poder, ambas estão embasadas e se projetam sobre a realidade. Moraes (2005, p. 17) nos diz que:

“a captação dos fenômenos, as formas de sua descrição e representação, os modelos para seu equacionamento analítico, os conceitos e categorias, enfim os conductos da reflexão, tudo emana da própria vida em sociedade.”

O conceito proposto por Duncan (1990) define a paisagem como um sistema de significados. As mesmas qualidades estruturais e processuais da cultura são levadas para a

paisagem, ou seja, de um lado ela contém significados objetivados pelos processos sociais, pelos sujeitos sociais alçados politicamente ao poder de transformar seus espaços e que dessa posição garantem versões hegemônicas. Na margem oposta estão grupos subalternos que disputam por algum grau de projeção política. Nesses entrecosques moram as qualidades processuais que situam a paisagem no seio da construção do espaço vivido, o que implica no reconhecimento de certo grau de flutuação histórica na construção e representação das paisagens. Do outro lado está aquilo que Duncan chama de “*rethoric of the landscape*”(DUNCAN, 1990, p.17), ou seja, os mecanismos pelos quais a paisagem é construída para comunicar tais sentidos, o que não implica em admitir o sucesso dessa objetivação; na retórica da paisagem cabem dissonâncias.

Duncan (1990) oferece alguns caminhos que a investigação do significado da paisagem oferece. Inicialmente, uma boa linha de investigação consiste em dar conta da percepção que os grupos locais têm da paisagem em que vivem e sua importância. Nesse ponto mora aquilo que Duncan (1990) define como uma questão de hermenêutica e que diz respeito às bases do conhecimento do pesquisador, sua formação acadêmica e os rebatimentos desta última na mediação entre o “saber universitário” e os conhecimentos atribuídos ao senso comum. Ao lado desta possibilidade mora outra: o estudo da compreensão que os *outsiders* têm desta mesma paisagem e como as percepções podem convergir ou se afastar. A distância afetiva permite uma postura mais crítica, o que também se espera da posição do pesquisador. Segundo esse autor “*the job of cultural geographer is to show how the locals' accounts are constituted within a system of signification, connected to other elements within the cultural system produced within a social order*” (DUNCAN, 1990, p.18).

O terceiro tema de pesquisa sugerido por este autor nos interessa mais, pois toca de perto o objetivo deste trabalho. Trata-se de investigar os significados embutidos em uma paisagem e como tais sentidos estão presentes em outras áreas, ou seja, recorrendo mais uma vez ao trabalho de Said (2012) podemos nos servir do orientalismo como um exemplo. Sua polivalência política, científica e artística se nutriram das mesmas imagens do Oriente, partilhando leituras de suas paisagens e de seus habitantes no intento de sustentar o domínio colonial, propósito que ditou a atmosfera criativa com que se pensou, retratou e estudou o próprio Oriente até estabilizá-lo como uma entidade histórico geográfica. A distância faz do pesquisador um *outsider* inevitavelmente, mas outra vez essa condição permite – nos termos desta pesquisa – identificar como a construção de uma paisagem – o sertão cantado por Pena Branca e Xavantinho – partilha de significados que não repousam no cancionário caipira exclusivamente.

A retórica da paisagem levanta questões anteriores, é um passo atrás em relação ao significado da paisagem e realça sua condição processual sensível ao desenvolvimento histórico. Segundo Duncan (1990, p. 19) “*the issue of the rethoric of landscape is interesting because it raises questions about the process whereby the landscape as a text is read and thus acts as a communicative device reproducing the social order*”. Outra vez esse autor nos oferece um campo de pesquisas, a exemplo do impacto que uma paisagem pode cumprir na efetivação dos símbolos injetados na sua constituição. Outro caminho são as figuras de linguagem que podem servir aos interesses persuasivos mobilizados na construção de uma paisagem. As formas com que os textos são construídos exercem uma função ideológica importante, aquilo que Pratt (1986, p. 140 apud DUNCAN, 1990, p. 19) chamou de *reductive normalizing*: o efeito de naturalizar uma paisagem arrancando desta as bases históricas de sua existência.

Tal efeito naturalizador inocenta a paisagem das relações de poder em disputa, além disso, lhe permite fazer parte do cotidiano de modo que passa insuspeita frente aqueles que desfilam por ela. Repousa aqui sua condição de poderosa ferramenta ideológica (DUNCAN, 1990). Para tanto a construção textual de uma paisagem pode recorrer a algumas figuras de linguagem como a alegoria, a metonímia, a sinédoque e a repetição. Duncan (1990) identificou a recorrência destas figuras na paisagem cingalesa. Em Kandi a alegoria permite que determinados grupos recorram à paisagem para normatizar uma narrativa sobre si mesmos e outros sujeitos e, mais que isso; sobre suas ligações com o celestial. Na edificação da cidade se buscou reproduzir alegoricamente a cidade dos deuses, modelo cuja exatidão em relação aos textos sagrados ampara a legitimidade e a estabilidade dos reis. A sinédoque consiste no uso da parte pra representar o todo ou vice-versa, trata-se de uma substituição entre termos desiguais em nível de significado e que pode implicar em uma ampliação ou redução do sentido. Para Duncan (1990) a sinédoque é um instrumento importante na construção de certas alusões paisagísticas. No caso de Kandi a construção de um muro ondulado em torno da capital serviu para ilustrar o mitológico Oceano de Leite onde os deuses criaram o mundo, trata-se também de uma representação alegórica da energia criativa das divindades e que se estende até a figura do rei. “*The complexity of the narrative can not be reproduced in toto in the architectural fabric of the city, but through synecdoche it can effectively alluded to*”(DUNCAN, 1990, p.21).

A metonímia é outra figura de linguagem e através dela um termo ou ícone pode representar algo maior com o qual está relacionado por contiguidade (DUNCAN, 1990). Em Kandi um exemplo de metonímia repousa no título do rei, referido nos documentos oficiais

como o Grande Portão. A entrada do palácio materializa esse reconhecimento na forma arquitetônica, demarcando o limiar entre os mundos mortal e sagrado. O portão tal qual o monarca representam o meio do caminho entre os deuses e os homens, figuras de fronteira entre as entidades e os súditos. Duncan (1990) reconhece que neste exemplo servem tanto a sinédoque quanto a ideia de similaridade. Ainda de acordo com esse autor outra ferramenta de afirmação imbricada nas paisagens é a repetição. Quanto mais os arquitetos empregados pelo rei repetirem as marcas de uma determinada mensagem, maior pode ser a sua eficácia. Além disso, sua efetivação cresce à medida que a mensagem se expande por outros canais. Baseado em Baxandall (1972 apud DUNCAN, 1990, p. 22), esse autor cita o exemplo das inspirações religiosas da arte e da arquitetura italianas no século XV.

A repetição nos leva a outro componente interessante do conceito proposto por Duncan (1990): a textualidade e a intertextualidade. Tais elementos são ainda mais importantes em sociedades com larga tradição textual, sobretudo quando tais registros se voltam a interpretar o passado e enraizar nos tempos longevos suas identidades grupais. Duncan (1990) nos diz que a memória é um recurso político importante que contém confronto e seletividade. A memória está no campo da ideologia e mais ainda aquela que Ortiz (1994a) identifica como memória nacional, esta opera com base no esquecimento dos feitos indesejáveis e cumpre aquilo que esse autor chama de amnésia seletiva.

Uma sociedade pode ser altamente textualizada ainda que grande parte da sua população não domine a leitura. É o caso de Kandi onde os desígnios reais emanam de livros sagrados e emulam posturas divinas. Mesmo que construídas e registradas textualmente as tradições podem ser repassadas por outros meios, tais como o visual e oral (DUNCAN, 1990). A paisagem pode servir ao intento de registrar uma tradição. No caso da música de Pena Branca e Xavantinho as referências ao sertão são lastros de afirmação da música caipira, também conhecida como música de raiz. A autoridade com que estes músicos circulam entre adeptos da música caipira repousa no domínio dessa tradição e, por extensão; como representantes do que se entende por verdadeira música brasileira, mais ainda quando são vinculados a imagem “de raiz”.

Duncan (1990) expande a noção de textualidade para além da relação com o conjunto dos textos. A intertextualidade passa a dar conta da interação de um conjunto de referenciais simbólicos. Para esse autor intertextualidade não se restringe às articulações entre diferentes escritos. De acordo com ele:

“In some structural, deterministic formulations of literary theory, it has been used to denote the interaction of autonomous texts. Here i will use it as Stock defines it, (...), to mean not only the interaction between different texts, but also between these texts

and social practices which have become textualised” (DUNCAN, 1990, p. 23)

Assim, entende-se que a intertextualidade amplia o reservatório de significados úteis a construção das paisagens e também diz respeito ao intercâmbio entre diferentes textos e práticas sociais, no caso deste trabalho investiga-se a música caipira, pois esta partilha com outras fontes textuais a noção de sertão. Para Moraes (2005, p. 23) “a paisagem é um documento da cultura” e a leitura dos seus significados lança luz sobre uma época: “o discurso sobre o espaço em si mesmo apreendido enquanto produto histórico e cultural, pré-ideação básica na produção do próprio objeto sob o qual se exercita”. Sempre que se atua no sentido de transformar o espaço, juntas são arrastadas concepções e percepções deste mesmo espaço.

Na presente pesquisa o conceito de paisagem como texto nos fornece a abertura para trabalhar as paisagens sertanejas como referências abertas, assim elas podem ser lidas geograficamente naqueles aspectos que versam sobre o espaço brasileiro. Recorrer ao conceito de paisagem abre caminho para um recorte analítico que singulariza o fenômeno da produção do espaço em nível simbólico. Não se trata de um nível hermético, o campo discursivo proposto por Duncan (1990) rastreia a tensão entre diferentes projetos políticos (e relações de poder) que podem ou não se materializar nas paisagens. Os textos abrigados neste campo interagem mobilizando diferentes meios e ao tocarem nos elementos referentes ao espaço constituem ideologias geográficas.

As ideologias geográficas constituem o universo intertextual com o qual os sentidos de sertão dialogam. À medida que as paisagens manifestam ideações de ordem política, elas deixam de ser inertes, naturais ou cotidianas exclusivamente. Na verdade, quando vistas nestes termos insuspeitos elas cumprem seu papel ideológico. Voltemos a Duncan (1990, p. 24):

“In conclusion, i would argue that if we wish to understand the active role that landscape play within cultural systems, we should focus our attention upon both the signification and rethoric of landscape. We should also investigate the role of textuality and intertextuality in the contest of discourses and in the struggle over the meaning of landscape. These contests and struggles, which may have a basis in real material interests, often a play a significant role in the political process.”

4 O GRANDE SERTÃO DE PENA BRANCA E XAVANTINHO

“Histórias de sertão é que não falta aqui, tem tanto das coisas que se eu for contar aqui vão falar que é mentira”

(Xavantinho, Ensaio, 1991.)

“E a senhora Gould, a cada dia de jornada, parecia chegar mais perto da alma da terra, na tremenda revelação do seu interior não afetado pelo ligeiro verniz europeu das cidades litorâneas, uma vasta expansão de planície, montanha e gente sofredora e muda à espera do futuro na patética imobilidade da paciência” (CONRAD, J. *Nostromo*, 2007, p.88)

No intento de identificar uma paisagem sertaneja nas canções de Pena Branca e Xavantinho, 25 canções foram extraídas dos dez discos lançados pela dupla entre 1980 e 1998. Inicialmente foram recolhidas todas as canções que mencionaram sertão no corpo da letra, passando-se daí a uma segunda filtragem que selecionou dentro destas canções as imagens que compunham o sertão referido.

Na primeira parte deste capítulo será apresentada essa paisagem sertaneja nos seus contornos mais gerais, diretamente extraídos das canções. Trata-se de uma primeira camada da análise onde procuramos demonstrar do que é feito este sertão. A partir das audições e das letras, pescamos tudo aquilo que permite ao ouvinte situar aquela narrativa dentro de uma determinada paisagem. Vale dizer que no conjunto das canções gravadas pela dupla, existem alguns objetos que se repetem na configuração desta paisagem sertaneja. Pretende-se aqui edificar aos olhos e ouvidos do leitor uma possível paisagem que sintetize os elementos da canção atribuídos ao sertão.

O segundo momento da análise se esforça por traçar algumas narrativas mais recorrentes nas quais o sertão aparece. A partir das canções foi possível identificar alguns eixos temáticos mais repetidos que balizam afetivamente os retratos do sertão. Um dos temas identificados é o da saudade, presente em diversas canções e que sinaliza uma paisagem perdida, abandonada por aqueles que nela habitavam. Esse é um dos exemplos, vale dizer que esses eixos são arbitrários e respondem por interpretações baseadas em um viés geográfico, o que implica na perda de vários outros aspectos que não interessam ao tipo de análise deste trabalho. Além disso, buscou-se construir agrupamentos que refletissem os temas mais recorrentes.

O terceiro ato deste capítulo se pretende mais interpretativo, rastreando nestas canções os significados associados à ideia de sertão e como tais significados não estão restritos a música caipira, aparecendo em outras fontes.

4.1 O sertão que se escuta vendo

“Nossa mensagem é feita de harmonia e a poesia do nosso sertão, nossa linguagem é universal.”

(DOMINGUINHOS, OLIVEIRA. Fiquem com Deus, Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho, 1995).

Como antecipamos no início deste capítulo, começamos pela reconstrução da paisagem sertaneja diretamente das canções. Para sintetizar e facilitar a visualização desse quadro, construímos uma tabela que reúne as canções, número de vezes em que ocorrem menções ao sertão e as respectivas referências paisagísticas associadas a estes lugares. A tabela nos fornece um primeiro horizonte, um panorama inicial que guarda em si os componentes da paisagem sertaneja.

Quadro 1 – A paisagem sertaneja de pena branca e xavantinho		
Canção/ Fonograma	Menções ao sertão	Referências paisagísticas
Velha Morada/ Velha Morada	1	Espigão, natureza, rancho, porteira, porteirinha
Brasil Rural/ Velha Morada	2	Floresta verdejante, ribeirão, campinas, galo cantando no puleiro da tapera, gado muge na porteira do curral, porcos no curral, pé de milho, plantação, rancho, ribeirão, terreiro da palhoça, campinas, roça.
Visite o Sertão/ Velha Morada	4	Matas, árvores coloridas, cascata, sol, lua, peixes, verdes colinas, flores, vale, natureza,
Procissão de Gado/ Uma dupla brasileira	2	Ingazeiro, paineira, sabiá laranjeira, codorninha, biquinha, brotão, mata, cascata, azul da imensidão, procissão de gado, ribeirão, estradinha, rancho, lampião.
Roda mundo/ Uma dupla brasileira	1	Sol arregalado, lua cheia
Saracurinha Três Potes/ Uma dupla brasileira	1	Saracurinha Três Potes, lua cheia.
Tirando aço do chão/ Uma dupla brasileira	2	Ribanceira, macega, ouro do garimpo, borracha dos seringais, mata verde, vento, enxadão.
Perguntas/ O Cio da Terra	1	Grandes cachoeiras, terra bruta, campo, sementes
O Aboiador/ O Cio da Terra	1	Serras, chapadas, macegas, caatingas, vaquejadas, vaqueiro, patrão.
O Grande Sertão/ O Cio da Terra	1	Campos, matagais, colinas das gerais, terra batida, pó, barulho dos cascos, poeira, passarinhos, semente, estrada.
Vaca Estrela e Boi Fubá/ O Cio da Terra	1	Porteira do curral, seca, gadinho, açude.
Restinga/ Canto Violeiro	1	Sol,
Vento violeiro/ Canto Violeiro	1	Folhas mortas, vento, natureza, águas frescas do rio

Eu, a viola e Deus/ Canto Violeiro	1	Quebradas dos grandes sertões, poeira, estrada e passarinho
Casa de Barro/ Cantadô de Mundo Afora	1	Casa de parede barreada, beira da estrada, tapera largada, roçado, codorninha, poeira avermelhada, porteira, chapadão, rancho, rio.
Chuí Chuá/ Cantadô de Mundo Afora	1	Água, paioça, serra, fonte, lua, cachoeira.
Uirapuru/ Violas e Canções	2	Uirapuru, mata
Rancho triste/ Violas e Canções	2	roça, rancho, palhoça
Queimadas/ Violas e Canções	1	Deserto, seca, poeira, cacimba, açude, vaquinha, jumento, caatinga.
Sertão e Viola/ Violas e Canções	5	Carro de boi, viola e cateretê
Oração de camponês Ribeirão Encheu	2	Rancho, corguinho, mato, semente, chuva, roceiro, roçado
Luar do Sertão/ Ribeirão Encheu	1	Serra, folha seca, lua, verde mata, galo, suruina
Poeira/ Pingo d'água	5	Carro de boi, estradão, poeira, boiada, ribeirão, boiadeiro, trovoadas, chuva, berrante
Estrada/ Coração Matuto	1	Boiada, vento, berrante

Nota-se que a maior parte das canções carrega 1 ou 2 menções, somente duas delas fogem desse padrão: *Poeira* com 5 citações e *Visite o Sertão* com 4. Tais números informam um aspecto interessante, o fato de que o sertão nestes registros adquire forma principalmente através da paisagem, de modo que a citação opera como uma porta que se abre no texto e, a partir dela, o ouvinte caminha por árvores, rios e chapadas musicada por pássaros sertanejos. Assim, a própria paisagem passa a encarnar o sertão e ele deixa de ser repetido, senão quando parte do refrão como no caso da canção *O Grande Sertão*. A conversão do sertão em paisagem está presente em muitas canções de Pena Branca e Xavantinho, para nos servir de exemplo a música *Brasil Rural*:

“Quem não conhece o sertão da minha terra / Sem cerimônia vem um dia conhecer / sentir o cheiro da floresta verdejante / ver como é lindo nosso dia amanhecer / O galo canta no puleiro da tapera / o gado muge na porteira do curral / o retireiro chama os porcos no chiqueiro / como é bonito nosso Brasil Rural / Como é bonito ver nascer um pé de milho / E o caboclo cuidando da plantação / A tardezinha quando de volta para o rancho / Toma seu banho nas águas do ribeirão / Junta a família no terreiro da paioça / Sua viola no ponteio a soluçar / O véu da noite vai cobrindo as campinas / Como é bonito o nosso Brasil Rural / Assim a vida do caboclo lá na roça / Vive contente cheio de simplicidade / Não há no mundo coisa que seja mais bela / O sertanejo com muita felicidade / Agora eu canto a melodia da saudade / Pro meu sertão um dia quero voltar / O meu convite permanece para sempre / Pra ver de perto o nosso Brasil Rural” (SILVA, Ranulfo R. *Brasil Rural*, Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Velha Morada**, São Paulo, Warner, p1980, 1LP, faixa 7.).

Nesta canção que integra o primeiro disco gravado pela dupla sertão aparece já na primeira estrofe, seguido de um convite para que aqueles que não conhecem o sertão tratem de fazê-lo. A partir daí a menção se desdobra em tudo aquilo que existe neste sertão desconhecido, é assim que a ideia adquire forma nos moldes de uma paisagem e, mais do que isso, assume o posto de destaque na composição musical.

Outro aspecto importante que o quadro nos revela diz respeito a tudo isso que existe nestes sertões, ou seja, aos elementos que listados dão corpo a essa ideia. Entre os objetos listados predominam aqueles que poderíamos qualificar como naturais, ou seja, elementos da ordem do relevo, da hidrografia, da vegetação e do clima. São eles quem ditam as bases sobre as quais se ergue a noção de sertão e não seria precipitado demais afirmar que em alguns casos, a noção se confunde com a própria natureza:

“O meu lugar é um recanto de beleza / a natureza que me deu como presente / fica em meu rancho lá na beira do caminho / junto ao corguinho de água limpinha e corrente / tirei o mato e acariciei a terra / com a semente eu plantei naquele chão / e fiz pedido a minha santa padroeira / pra não deixar faltar a chuva no sertão / o tempo passa e a luta não termina / a chuva fina continua com seu véu / igual a eu outro roceiro agradece / Deus nas alturas e os milagres do céu” (SILVA, Ranulfo R. Oração de camponês [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Ribeirão Encheu**, São Paulo, Velas, p1995, 1CD, Faixa 4.).

A tabela a seguir reúne fragmentos que demonstram a relação entre sertão e natureza na confecção da paisagem.

Quadro 1 - A Natureza em algumas canções (Fragmentos)		
Brasil Rural	Visite o Sertão	Procissão de Gado
"Quem não conhece o sertão da minha terra Sem cerimônia vem um dia conhecer sentir o cheiro da floresta verdejante ver como é lindo nosso dia amanhecer"	"As árvores tão coloridas Se foram pra nunca mais Até o sol não ilumina porém queima o capim. (...) Subir nas verdes colinas que já estão amareladas Contemplar algumas flores no vale quase murchadas Fechar os olhos sonhando tentando reencontrar aquela mesma paisagem que imaginava encontrar."	"Vem cá seu moço nesta sombra do ingazeiro eu também sou brasileiro seu amigo, seu irmão deixe seu carro na quebrada da estradinha vamos dar uma voltinha pelos trilhos do sertão Tá vendo moço lá na copa da paineira nosso sabiá laranjeira seu cantar é tradição escute ao longe o cantar da codorninha e a queda da biquinha debruçando no brotão."
Perguntas	O Aboiador	Luar do Sertão
"Nasci lá no sertão Nas grandes cachoeiras quanto me banhei eu cultivei a terra bruta e trabalhei no campo meu irmão e semeando esperanças pelo chão."	"Nas macegas e caatingas eu fui vaqueiro e fui patrão o laço foi meu diploma no trabalho do sertão ei boiada"	"A lua nasce por detrás da verde mata mais parece um sol de prata prateando a solidão a gente pega a viola e ponteia a canção é a lua cheia no nascer do coração."

A associação entre sertão e natureza é tão íntima que esta última aparece como arquiteta destas paisagens, criadora que apresentou o caipira com o lugar em que vive. Por vezes a gênese deste sertão é divina, uma invenção de Deus na qual se ampara a legitimidade da posse caipira destas terras:

“Ei a viola canta / quando o sol se esconde lá no meu sertão / Ei a saudade é tanta, o nó na garganta, dói o coração / Seu moço esse chão é meu, ninguém pode me tirar / porque foi deus quem me deu esse canto pra morar” (SILVA, Ranulfo R; CARVALHO, J. Restinga [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Canto Violeiro**, São Paulo, Continental, p1988, 1LP, Faixa 7.)

Entre os portugueses nos tempos do descobrimento, os sertões sempre guardavam algum parentesco com o sagrado e à medida que as entradas avançavam à caça dos nativos e dos mitos dourados, mais o sertão e suas origens sagradas se escondiam (HOLANDA, 2000). Além disso, retomando a canção, as raízes divinas do torrão natal lhe garantem – no plano dos mitos – a antiguidade documental necessária, pois os entraves para o acesso a terra tangiam o

caipira em busca do sertão sempre na direção de recantos mais distantes (conforme demonstramos no primeiro capítulo). A disponibilidade destas áreas refletia as próprias limitações da ocupação do território. O adensamento da faixa atlântica reunia não só os potenciais mercados consumidores internos como também os portos de exportação, de modo que a aferição de renda da terra dependia fundamentalmente da interligação das áreas mais interioranas à fachada oriental. Além disso, desde a regulamentação de 1854 e a precificação do acesso a terra, aquelas mais bem servidas de caminhos se valorizaram mais e mais precocemente protagonizaram disputas judiciais nos termos da titulação de propriedade mais antiga. Se olharmos para o Estado, as chances de conduzir uma política de colonização oficial eram muito difíceis “porque toda terra pertencia a um proprietário particular” (MONBEIG, 1984, p. 160), logo restava aos posseiros se deslocar para as franjas do mercado de terras.

Essa situação de instabilidade ajuda a compreender as limitações materiais do rancho caipira tantas vezes cantado por Pena Branca e Xavantinho. As construções são bem simples, o que pode ser interpretado como um reflexo da condição provisória do posseiro, sobre o qual sempre pesou o risco de ter de deixar sua terra na direção de outra. O rancho está entre os elementos mais repetidos nas canções e que sinaliza certo grau de intervenção humana neste reino da natureza. Na tabela a seguir reunimos alguns trechos referentes ao rancho caipira:

Quadro 2 - O Rancho cantado por Pena Branca e Xavantinho (Fragmentos)		
Velha Morada	Brasil Rural	Procissão de Gado
"Aquele rancho que me pertencia a natureza que cipó cobriu a porteirinha que bateu um dia apodreceu e pelo chão caiu."	"O galo canta no puleiro da tapera o gado muge na porteira do curral (...) A tardezinha quando de volta para o rancho Toma seu banho nas águas do ribeirão Junta a família no terreiro da paioça."	"Depois da volta você vai jantar comigo no meu rancho muito antigo sob a luz de um lampião leve contigo a beleza e os encantos vá dizer em outros cantos como é lindo meu sertão"
Casa de Barro	Rancho Triste	Oração de Camponês
"Aquele casa de parede barreada lá na beira da estrada já não tem mais morador. (...) Deixou no rancho seus costumes de caboclo pensando ter muito pouco naquela beira de rio."	"Seu moço, lá na roça ainda existe um ranchinho muito triste porque não tem morador um dia o lavrador cheio de filhos deixou a roça de milho e pra cidade se mudou. (...) E aquele rancho triste lá no mato espera seu filho nato pra de novo ser feliz a volta pro sertão de um sertanejo é maior que um desejo é viver e ser feliz"	"fica em meu rancho lá na beira do caminho junto ao corguinho de água limpinha e corrente tirei o mato e acariciei a terra"

Por vezes é uma construção antiga como no caso da canção *Procissão de Gado*, o que sinaliza certa estabilidade da ocupação. O que mais chama atenção pela recorrência da imagem é sua localização, geralmente a beira do caminho ou às margens de algum corpo d'água. Tem o terreiro onde a família se reúne ao cabo da labuta diária, a roça e a área reservada às criações. A casa é muito simples e parece contar com os materiais disponíveis nos arredores, sempre velada pela figura da porteira que também é muito recorrente. Chama atenção o quanto a simplicidade dos materiais empregados está sujeita ao tempo, como no caso da canção *Velha Morada* em que a porteirinha apodreceu depois de abandonada. A natureza cobre o rancho outra vez, se assenhora novamente do sertão.

Um outro aspecto que reafirma a vinculação entre sertão e natureza nas canções de Pena Branca e Xavantinho é o tempo. Nas músicas o registro do tempo nos fatos cantados se dá com base em referências ao sol, a lua ou aos pássaros muitas vezes, como no caso da canção *Saracurinha Três Potes*:

"Saracurinha Três Potes bonita esbelta e serena / cantora do meu sertão / saudade feita de pena é o relógio sertanejo quando a tarde vai morrendo / Despertar da madrugada quando o dia vem nascendo" (CANELA, C.; AZEVEDO, T. *Saracurinha Três Potes* [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Uma Dupla**

Brasileira, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, Faixa 10.)”

Na canção *Procissão de Gado* a “voltinha pelos trilhos do sertão” acompanha o sol e a partir do ocaso deste último a caminhada se encerra, retornando ao rancho iluminado por um lampião. Outro exemplo é a canção *Roda Mundo* em que a cavalgada persiste sob a lua e sob o sol, com o cavaleiro se mantendo fiel à estrada. No caso da canção *Restinga*, quando o sol se esconde no sertão é hora de viola, tempo de reunir a família no terreiro. Pode-se dizer que nestas músicas os marcadores da passagem do tempo remetem principalmente ao sol e à lua.

Retomando os aspectos da paisagem que sinalizam graus de presença humana, outro elemento presente nestas paisagens é a roça assim como as construções destinadas às criações. Na canção *Brasil Rural* temos alguns exemplos na segunda e na terceira estrofe, onde a plantação e os animais são enaltecidos. Essa associação entre sertão, roçado e a criação de animais no terreiro se desdobra em uma paisagem muitas vezes referida como lugar de criação, tanto que na música *Visite o Sertão* o contexto de ameaça que pesa sobre essa paisagem pode pôr fim a toda criação. Claro que aqui o sentido de criação se estende, porém sempre tem por base a presença do plantio e dos animais. No caso da música *Perguntas* registra-se a fertilidade do “nosso chão”, onde as sementes deixadas germinaram e cresceram. Registra-se algo semelhante na gravação *E a mata gemeu*, no seguinte fragmento:

“A mata virgem foi ao chão / o fogo veio e cobriu / depois a chuva molhou / na terra ficou o cio / roceiro de braço forte / cultivando nosso chão / acariciando a terra e fazendo prantação / Ouvi a mata gemer / eu vi a rama girar / machado bateu mais forte / eu vi cavaco voar / A mata virgem foi ao chão / o fogo veio e cobriu / depois a chuva molhou / na terra ficou o cio / A força da natureza / no leito fértil do chão / a semente germinando o fruto, o nosso pão” (SILVA, Ranulfo R.; CHIQUINHA, Maria. *E a Mata Gemeu* [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Uma Dupla Brasileira**, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, faixa 11.).

Aqui a semente e a ideia de fertilidade reaparecem, outra vez relacionadas a ideia de fruto. Por sua vez, essa música nos traz uma outra imagem interessante acerca dessa paisagem sertaneja. Tal como na canção *O Cio da Terra* gravada pela primeira vez no álbum inaugural da dupla, a mata entra no cio pelo encontro da chuva com o trabalho humano. Trata-se de um trabalho enaltecido na figura do “roceiro de braço forte”, sujeito sempre postado positivamente nas músicas da dupla pois são eles que transformam a terra bruta sertaneja em fonte de riqueza. O sertão por vezes aparece como um recurso potencial sobre o qual falta uma atenção correta no sentido de resolver seus problemas, quase sempre apontados na seara dos fenômenos naturais:

“Este chão abençoado / tão disposto a céu aberto / esquecido pelo homem / agora vira um deserto / são pedaços de riquezas / devorada com a peste / veio a seca e tomou conta / do sertão do meu nordeste” (SILVA, Ranulfo R. *Queimadas*

[Fragmento]. Intérpretes; Pena Branca e Xavantinho, **Violas e Canções**, São Paulo, Velas, p1993, 1CD, faixa 12).

Em outras canções celebram-se outros tipos de riquezas contidas no sertão, sempre alçadas a superfície e a condição de recurso pela realização do trabalho. É o caso da música *Tirando Aço do Chão*, em que se inverte a noção de progresso como ameaça – presente na canção *Visite o Sertão* – para situar o sertão o rol das áreas produtivas do território, o que implica em fazer rolar as ribanceiras como nos mostra a letra a seguir:

“Vai rolando ribanceira / no golpe do enxadão / da lama saiu minério na macega do sertão / o ouro vem do garimpo / borracha dos seringais / na terra tem tudo isso meu irmão e muito mais / vai vai vai povo de hoje e de sempre / vai vai vai formando uma só corrente / As peneiras vão caindo e faz gemer o sertão / o braço forte de aço tirando aço do chão / o homem bate no aço, no aço da melodia / melodia é cultura quem canta é gente sabida / vai vai vai povo de hoje e de sempre / vai vai vai formando uma só corrente / A mata verde estremece no aço do machadeiro / o vento traz o lamento do canto do boiadeiro / vai vai vai povo de hoje e de sempre / vai vai vai formando uma só corrente” (SILVA, Ranulfo R.; NETO, M. *Tirando Aço do Chão* [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho, **Uma Dupla Brasileira**, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, faixa 12).

Chama atenção o fato de que as riquezas presentes no sertão são *commodities* que não demandam sofisticado processamento industrial, além disso, a música admite certo grau de destruição levada a cabo pela atividade do machadeiro, que derruba a mata verde e abre espaço para a ocupação. A música menciona ainda o lamento do boiadeiro, transmitido pelo vento que parece trazer este lamento de um lugar distante. É possível supor que o boiadeiro foi tangido pra outro lugar por força da atividade que se instala pelas mãos do machadeiro. Também vale destacar que, tal como no registro *E a Mata Gemeu*, aqui o sertão também geme. Trata-se do que Diegues (2008, p.56) identifica entre “populações de caçadores, extrativistas, pescadores, agricultores itinerantes que vivem ainda parcialmente afastados da economia de mercado, habitantes das florestas tropicais e outros ecossistemas distantes do chamado mundo urbano-industrial”, traços de uma relação onde caracteres antropomórficos são atribuídos à natureza, enquanto tais sujeitos se veem como portadores de atributos cosmo mórficos. “Dentro desse princípio há uma inclusão recíproca e analógica entre a esfera humana e a natural”(DIEGUES, 2008, p.57). Vejamos a seguir um fragmento da canção *Memória de um carreiro*:

“Quando ouço na chapada / O tinir da canga e do carretão / Sinto por dentro umas pontadas / E dor no coração / É que esse canto em eras passadas / representava uma aliança / entre os casco na poeira da estrada / e meus sonhos de criança / O canto da passarada com o carro duetava / o azul do céu com a terra naquele instante se encontrava / o orvalho da manhã era cristal na luz do dia / até parecia o amor ardente nos zoios de Maria” (CRUZ, J. *Memória de um Carreiro* [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Uma Dupla Brasileira**, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, faixa 1.)

No pedaço elencado acima é possível perceber certa compreensão harmônica da paisagem sertaneja, ainda que a canção conduza uma reflexão sob a marca da saudade. Nota-se um arranjo equilibrado, uma combinação entre os componentes desta paisagem tais como o carro de boi, a passarada, a chapada, o orvalho da manhã e o amor ardente nos *zoios* de Maria. Todos eles constituíam uma aliança, um encontro afetivo que partia da natureza ao encontro de Maria.

O sertão enquanto paisagem preenhe de elementos da natureza é capaz de adquirir corpo e expressão nos braços de uma viola. A viola é parte integrante desta paisagem, pois o sertão que viu o caipira nascer é feito de carro de boi, viola e cateretê como nos canta a canção *Sertão e Viola*. Canções como *Vento Violeiro* retratam a figura do vento como portador da saudade, saudade cantada através da viola. O Uirapuru da canção de mesmo nome é o seresteiro do sertão e tem um canto que registra as mágoas do caipira. Na música *Casa de Barro* o momento da partida do roceiro rumo a cidade é testemunhado pelo piar da codorninha, assim como na gravação *Eu, a Viola e Deus* a hora da partida do sujeito da canção é acompanhada pelo canto de um passarinho. A viola é tão parte do caipira e do sertão quanto a enxada:

“No sertão da minha terra / fazenda é o camarada que ao chão se deu / fez a obrigação com força / parece até que tudo aquilo ali é seu / só poder sentar no morro e ver tudo verdinho / lindo a crescer / orgulhoso camarada / de viola em vez de enxada” (NASCIMENTO, M. Morro Velho [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Coração Matuto**, São Paulo, Paradoxx, p1998, 1CD, faixa 10).

Noutra canção a enxada também dá lugar à viola, ao camarada que trocou o sertão por uma cidade restou apenas o instrumento musical para recordar a vida do campo (é o caso da canção *Casa de Barro*). Na música *Rancho Triste*, também pautada pelo fenômeno migratório e consequente abandono do rancho, a morena presente na letra sente saudade da viola.

Em síntese, é possível extrair das canções de Pena Branca e Xavantinho uma paisagem sertaneja, composta basicamente pelos elementos que mais se repetem. Assim é possível imaginar – como nos pede a canção *Visite o Sertão* – um rancho muito simples, com chiqueiro, puleiro, gado e um carro de boi estacionado no terreiro. A casa é feita de barro, iluminada por lampiões quando o sol se vai e localizada entre as margens de um ribeirão e uma estradinha, geralmente de terra batida destas que sobem poeira. A casa está na sombra de um espigão, de uma chapada por onde passa esta mesma estrada e onde uma porteira separa o torrão natal do sertão afora. Nas canções a porteira é o limiar entre o mundo doméstico carregado de afeto e o sertão que se abre como uma jornada rumo à cidade, e quando cruzado

tal limite devolve esse mesmo mundo da casa aos desígnios da natureza.

4.2 Narrativas sertanejas

“Tão íntima é a comunhão dessas palhoças com a terra local, que dariam idéia de coisa nascida do chão por obra espontânea da natureza – se a natureza fosse capaz de criar coisas tão feias” (Monteiro Lobato in NAVES, 2005, p. 136)

Como foi dito na abertura deste capítulo, é chegado o momento do que chamei de uma segunda camada da análise. O primeiro movimento foi o de costura dos retalhos extraídos da canção, um panorama geral da paisagem sertaneja. Tal quadro foi construído junto de algumas impressões breves. Já sabemos que o sertão é prenhe de natureza e que sua configuração é sensível aos movimentos da própria, de modo que a ocorrência ou não de chuvas pode ser um dado determinante, e que as construções são muito simples e integradas a espaços de plantio e criação. Trata-se de uma aproximação, quando ouvidas tais canções configuram paisagens no nosso imaginário.

Neste segundo momento alcançamos aquilo que identifico como metanarrativas, pensando a partir das sugestões de Duncan (1990) adaptadas ao contexto desta pesquisa. Reitero que se trata de um agrupamento arbitrário e limitado aos recortes de caráter geográfico. A intenção expressa em sua composição é a de demarcar alguns sentidos manifestos nas canções. Não é mais o caso de identificar os componentes da paisagem, mas sim compreender em que termos eles são apresentados. São narrativas que consolidam tais paisagens como textos, como conjuntos de significados densos daquilo que os sujeitos pensam de suas paisagens. São concepções abertas, o que implica em admitir que tais agrupamentos narrativos são bem sucedidos à medida que encontram visões de sertão pré-estabelecidas, abrigadas em um universo textual que conta com outras fontes. Vale a advertência de que este não é um processo mecânico de repetição de significados, existem tensões acerca do que o sertão deve ser e tais movimentos reiteram o fato de que esse jogo semântico não está restrito ao campo das canções da dupla, pois como nos diz Duncan (1990) cabe ao Geógrafo demonstrar o quanto um determinado contexto cultural está ligado a uma ordem social mais ampla.

Agora que temos uma paisagem firmada nos seus componentes, podemos pensar nos termos propostos por Duncan (1990) acerca das qualidades estruturais e estruturantes da paisagem. A primeira parte deste capítulo compõe a estrutura, aquilo que este autor considera como a visão que os sujeitos têm de sua paisagem. Neste caso as concepções em questão vêm da dupla Pena Branca e Xavantinho, afamadas pela vinculação ao domínio das tradições

caipiras e consolidadas no mercado como tais (VILELA, 2015). A condição estruturante desta paisagem está no fato da contribuição que ela presta às políticas de interpretação da paisagem (DUNCAN, 1990), na sua participação no seio dos “esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura – que canalizam, em um certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza (...)” (BERQUE, 2004, p.85). Os sentidos de sertão presentes nestas canções não estão isolados, eles se somam a tantas outras leituras na constituição de uma paisagem sertaneja mais ampla e estabilizada na sua configuração, daí a recorrência de certos elementos constituintes.

Antes de apresentar tais narrativas é necessário pontuar algumas questões de ordem metodológica. A primeira delas é que cada agrupamento partilha canções integrantes com outros, ou seja, um eixo como o das canções que tematizam mais a ideia de saudade pode conter músicas que estão presentes em outros temas. É importante ressaltar que existe uma continuidade, as fronteiras entre cada eixo temático são muito tênues, o que está implícito na repetição das canções entre os grupos, mas que demanda um esclarecimento mais demorado. É possível reconstruir com base nas canções uma narrativa das transformações da ideia de sertão, a noção de reconstrução é importante, pois traz ao primeiro plano o sentimento de saudade que reflete a condição da dupla cujas gravações remetem a década de 1980 quando inseridos no mercado musical a partir da cidade. Cabe destacar que algumas destas canções foram compostas e gravadas na cidade de São Paulo.

O esquema a seguir representa a articulação entre as diferentes narrativas, ilustrando a relação entre cada uma delas e suas vizinhas assim como a ligação à “melodia da saudade”, eixo central na reconstituição da paisagem sertaneja cantada pela dupla.



Figura 1: Esquema representando as principais narrativas que dão sentido à noção de sertão.

Os eixos foram definidos a partir do estudo das letras das canções. Algumas delas estão em mais de um tema e por isso - com a intenção de situar o leitor no universo da análise – reproduzo a seguir um quadro com cada eixo temático e as músicas ligadas a eles. Depois do quadro o texto vai se enveredar pela discussão de cada uma das narrativas, daquilo que elas são feitas:

Quadro 3 - As narrativas		
CANÇÕES DE CADA EIXO	Melodia da Saudade	Viagem ao Sertão
	Velha Morada, Brasil Rural, Memórias de um Carreiro, Saracurinha Três Potes, Vaca Estrela e Boi Fubá, Vento Violeiro, Chuá Chuá, Triste Berrante, Luar da minha Terra, Poeira, Rancho Triste.	Brasil Rural, Visite o Sertão, Procissão de Gado, Roda Mundo, Poeira, Fiquem com Deus.
	Sertão semente	Sertão em vias de se perder
	Velha Morada, Brasil Rural, Perguntas, O Aboiador, O Grande Sertão, Restinga, Sertão e Viola, Oração de Camponês, Casa de Barro, Rancho Triste.	Visite o Sertão, Uirapuru, Queimadas, Memória de um Carreiro, E a Mata Gemeu, Tirando Aço do chão, Vaca Estrela e Boi Fubá, Triste Berrante, Casa de Barro, Rancho Triste, Vaca Estrela e Boi Fubá

4.2.1 A Melodia da Saudade:

Em *Brasil Rural*, a segunda música do primeiro disco da dupla: *Velha Morada*, o sujeito da canção apresenta ao ouvinte a paisagem constituinte desse Brasil do campo e na última estrofe, ao cabo da apresentação, nos informa que agora o que ele canta é a melodia da saudade, carregada pelo anseio de retornar ao sertão em algum dia.

Não seria completo exagero situar grande parte da obra analisada dentro desta narrativa. É a saudade quem orienta a confecção da paisagem sertaneja, preenchendo-a com forte carga afetiva. São recordações que reconstroem o sertão nos termos sugeridos por Sant'anna (2000), onde a imaginação se agrega aquilo que é histórico e sob as várias camadas do tempo constitui algo novo, presente naquilo que ele chama de realidade artística. Retomando a canção *Velha Morada*, logo na primeira estrofe o sujeito da canção anuncia a tônica nostálgica do registro, pois já está distante no tempo o dia da despedida no rancho e todo o acervo de lembranças se dá noutro contexto, àquele em que este sujeito vive em solidão.

Nas canções deste eixo também aparece com recorrência a ideia do retorno ao sertão, desejado como um reordenamento estável da vida sertaneja. Em canções como *Velha Morada*, *Brasil Rural* e *Vaca Estrela e Boi Fubá*, o sertão aparece como um lugar de simplicidade onde a vida do caipira foi plena e por isso mesmo feliz, de modo que o retorno a partir de um contexto de solidão (no caso da canção *Vaca Estrela e Boi Fubá* esse lugar são as terras do sul, pois se trata de uma composição de Patativa do Assaré) é idealizado. A música *Rancho Triste* traz em sua última estrofe um registro precioso desta expectativa do retorno: “E aquele rancho triste lá no mato / espera seu filho nato / pra de novo ser feliz / a volta pro sertão de um sertanejo / é maior que um desejo / é viver e ser feliz” (Xavantinho, *Violas e Canções*, 1993).

Nela não é apenas o caipira quem está triste diante dos sonhos frustrados na cidade, o rancho também se entristeceu e aguarda o retorno para reencontrar a felicidade tal qual seu morador. Esse reencontro é imaginado por um ato de sublimação poética realizado via canção. A paisagem idealizada é celebrada, enaltecida e recheada de propriedades afetivas, trata-se da “vida serena da roça” livre dos problemas que aparecem noutras canções, tais como o risco do estio, a dependência em relação à chuva e o apelo a Deus para enviá-la. O caminho para esse reencontro é o fechar dos olhos, a abertura para a imaginação como nos propõe a canção *Visite o Sertão*:

“Subir nas verdes colinas que já estão amareladas / Contemplar algumas flores / no vale quase murchadas /Fechar os olhos sonhando / tentando reencontrar aquela mesma paisagem /que imaginava encontrar” (SILVA, Ranulfo R. *Visite o Sertão* [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. *Velha Morada*, São Paulo, Warner, p1980, 1LP, faixa 12.).

Essa música sintetiza o modo pelo qual a paisagem é reconstruída. Os olhos fechados entregam à imaginação a possibilidade de estabelecer o reencontro, no caso da canção não se trata de uma imaginação qualquer. É aquela que Cosgrove (2000) chama de imaginação poética, dotada da capacidade de fecundar sentidos novos a partir do que é imaginado. No

caso da paisagem sertaneja marcada pela saudade pode-se dizer que a imaginação poética recobre este cenário com atributos inéditos, tais como as referências à simplicidade e a plenitude da vida de outrora. Outro caminho possível para se reencontrar o sertão é através do sonho, outra vez colocado como alternativa frente a distância da despedida no tempo, como nos mostra o seguinte fragmento da canção *Triste Berrante*:

“Já vai bem longe esse tempo eu sei / tão longe que até penso que eu sonhei / que lindo quando a gente ouvia distante / o som daquele triste berrante / e um boiadeiro a gritar, êia / e eu ficava ali na beira da estrada / vendo caminhar a boiada / até o último boi passar” (SANTOS, A. *Triste Berrante* [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Violas e Canções**, São Paulo, Velas, p1993, 1CD, faixa 7.)

Como nos diz a canção *Velha Morada*, o divórcio entre caipira e sertão é distante no tempo e demanda um retorno. Essa volta está mediada pela saudade e pela imaginação muitas vezes, em outros registros trata-se de um reencontro estabelecido pela morte. Na música *Poeira*, por exemplo, o sertão é apontado como um ambiente constituído de poeira tal qual a substância do corpo humano, de modo que esta ligação é reestabelecida pelo falecimento em que a matéria retoma seu estado essencial:

“Poeira entra em meus olhos / não fico zangado não / pois sei que eu quando morrer / meu corpo irá para o chão / se transformar em poeira / poeira vermelha / poeira / poeira do meu sertão / poeira / poeira do meu sertão / poeira” (BONAM, L.; GOMES, Serafim C. *Poeira* [Fragmento], Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho, **Pingo d’água**, São Paulo, Velas, p1996, 1CD, faixa 6).

Essa canção alça a ideia de retorno a um plano diferente, pois nela o sertão e o caipira partilham uma mesma constituição essencial e pela partilha de uma substância comum, sertão e caipira vão se encontrar na eternidade. Nestes termos a volta ao sertão é um reestabelecimento das mais remotas origens, o princípio de tudo que diz respeito ao caipira. É por esta via que transitamos na direção de outro eixo temático, aquele que diz respeito às canções que tratam o sertão como lugar de origem, o que chamamos aqui de *sertão semente*.

4.2.2 Sertão Semente:

Na canção *O Grande Sertão* a primeira estrofe já encarna o refrão que dá nome a música. Ela anuncia “Ei! O Sertão é meu lugar”, trata-se de um tópico recorrente em que o sertão é apontado como lugar de origem do caipira. Lugar aqui adquire também um sentido afetivo dado que, como já foi discutido no item anterior, a memória sublima tais paisagens com referências positivas contrastadas pela vida na cidade.

Enquanto referência de uma vida estável e ordenada, o sertão também é cantado como uma terra fecunda, um leito fértil como na canção *Perguntas* onde as sementes

germinam. Aqui outra vez desaparecem as ameaças representadas pela dependência em relação aos ritmos da natureza. Esta última é representada como uma força constantemente amenizada pela figura do carinho, como na música *E a Mata Gemeu* em que o lavrador acaricia a terra. A mesma terra que, retomando o registro *Perguntas*, aparece como algo bruto que a partir do cultivo e das sementes dá origem a frutos diversos, alguns deles nada palpáveis: como a esperança.

Outro tópico presente neste eixo e que está ligado à ideia de que o sertão é o lugar afetivo dos caipiras, é a noção de que esta terra é um presente de Deus, um ato da Criação. Aqui o sentido de criação se expande, pois como nos diz a canção *Restinga* o torrão natal em que mora o caipira foi um presente de Deus, de modo que manifesta um feito muito antigo. Sendo assim ninguém pode tomá-lo, pois tal ato paira entre as leis dos homens, vistas nesse contexto como insuficientes para tocar nesta seara. Tais raízes divinas ampliam o efeito das ameaças dispostas na canção *Visite o Sertão*, pois nela transparece a amplitude da ideia de criação: “o que será deste mundo quando acabar o sertão, será o fim de toda a vida, o final da criação.” Nesta música, final da criação e fim de toda a vida são equivalentes e ambos remontam a perda do sertão.

A fertilidade do sertão não se restringe aos termos já discutidos, ela também faz destas áreas um reservatório de riquezas a espera de exploração. Este tópico já foi discutido brevemente noutro momento da pesquisa, principalmente a partir das canções *E a Mata Gemeu* e *Tirando Aço do Chão*. Trata-se de um sentido mais secularizado, em que a ideia de progresso é positivada a partir das riquezas que o sertão pode entregar ao país. No entanto, nem sempre está presente essa imagem de um sertão aberto à exploração. Vamos agora à outra narrativa, aquela que dá conta de um *Sertão em vias de se perder*.

4.2.3 O sertão em vias de se perder:

Nem sempre o sertão aparece na voz de Pena Branca e Xavantinho como um espaço receptivo às atividades econômicas. No caso da canção *Visite o Sertão*, o progresso aparece como uma força externa cujo contato com o sertão é invasivo e destrutivo. Nesta mesma música mora uma perspectiva em que sertão e natureza são unitários, de modo que o apelo à preservação de ambos se apoia na ideia de que as próximas gerações têm direito sobre essas áreas. O sertão já não encarna o papel de uma reserva potencial capaz de fornecer à nação um horizonte de riquezas. Nesta narrativa seu sentido é invertido, se mantém como uma reserva, mas desta vez de natureza, um antídoto contra as mazelas do progresso.

Aqui agrupei algumas canções que retratam um sertão instável, um ambiente que está

fora do controle da razão ainda que, em algumas letras, o sujeito da canção chame pelo *doutô* em socorro deste sertão. É o caso da canção *Vaca Estrela e Boi Fubá e Queimadas*, ambas dirigidas ao universo das secas que afetam o sertão nordestino. Ainda sim, só na música *Uirapuru* aparece alguma possibilidade de salvação do sertão a partir das lágrimas de Deus, sensibilizadas a partir do canto deste pássaro.

A questão da seca é a mais recorrente nesta narrativa, por vezes alçada a ideia de obstáculo ao aproveitamento das riquezas do ermo. É o caso da canção *Queimadas*, onde o fenômeno do estio é protagonista dos problemas e diante dele o sujeito da canção se mostra impotente, apelando ao *doutô* e lamentando sua sorte ingrata. A figura da “sorte ingrata” assinala a regência da natureza, além disso, o avanço do estio traz consigo a conversão do sertão em deserto e poeira, esta última representada negativamente não mais como sinal de fecundidade, mas sim de esterilidade da terra.

O que aparece como instabilidade nestas narrativas, aponta para um sertão que está se perdendo e se modificando. Noutras canções a narrativa aponta para um sertão transformado. A canção *Memórias de um Carreiro* nos serve de exemplo neste momento. Nela o sujeito da música canta um sertão que deu lugar à cidade, trata-se de uma perspectiva singular no contexto da obra analisada neste trabalho. A cidade avançou em direção ao sertão, o que retoma a ideia de uma invasão nos termos da gravação *Visite o Sertão*. A partir deste avanço o sertão virou saudade manifesta na lembrança de sua paisagem original:

“A cantoria da chapada hoje é buzina de metal / o aboio da boca da noite hoje é sirene de hospital / o orvalho só resta nos olhos o sol já não faz meio dia / o que ainda me sustenta é fé em Deus e paz na guia / Ê tempo que foi / te guardo no coração / Ê carro de bois / Sumiste no estradão” (CRUZ, J. Memória de um Carreiro [Fragmento]. Intérpretes Pena Branca e Xavantinho. **Uma Dupla Brasileira**, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, faixa 1.)

Desse trecho podemos extrair algumas modificações sensíveis, começando pelas sonoridades sertanejas (composta de aboios e da cantoria da chapada) que cedem lugar aos ruídos urbanos, como a buzina e a sirene de hospital. A transformação daquilo que outrora foi sertão adquire forma na modificação radical de sua paisagem, sinalizando a desorganização de vários traços da vida passada tais como “o sol que já não faz meio dia, o que ainda me sustenta é fé em Deus e paz na guia”. As transformações do sertão arrancaram deste os ritmos da natureza, principalmente aqueles que diziam respeito aos marcadores de tempo.

O “tempo que foi”, dias de um sertão estável, estão guardados no coração e reforçam a cobertura afetiva com que este passado é sublimado. Por vezes tais transformações não implicam em deslocamento dos atributos sertanejos, é o caso das canções *E a Mata Gemeu* e

Tirando Aço do Chão, já referidas anteriormente. No caso da primeira as modificações do sertão não dão sinais de desequilíbrio, estão situadas em um modo de vida dependente da roça e baseadas no trabalho coletivo. Além disso, as carícias feitas sobre a terra apontam para uma vinculação afetiva destoante dos golpes de machado elencados na música *Tirando Aço do chão*.

Por vezes este sertão transformado aponta para algo que está perdido. Claro que, inicialmente, é o próprio sertão quem se perdeu, mas junto com ele foi um passado idealizado, associado a uma vida suficiente e adequada. Este sertão que foi e que já não é mais, é reconstruído pela via nostálgica, o que nos devolve a primeira narrativa apresentada páginas atrás. A sensação de saudade atravessa todas as narrativas servindo-lhes de base semântica, como se o sertão fosse o tempo inteiro narrado dentro de uma perspectiva de resgate, de reconstrução a partir da lembrança e do sonho. Neste sentido, a lembrança do sertão é um artifício dos sujeitos mais bem versados na tradição caipira, no plano desta pesquisa os artífices da cultura são Pena Branca e Xavantinho. A música gravada é um passo para fora deste universo tradicional, pois se trata de uma criação que vai circular em contextos externos à sociabilidade caipira. Sendo o sertão um lugar de autoridade desta tradição cantada, cabe ao violeiro apresentá-lo e para tanto faz aos seus ouvintes um convite: um chamado na direção de viajar ao sertão.

4.2.4 Uma viagem ao Sertão:

O sertão pode ser uma realidade estranha a quem não partilha de seu conhecimento. A música caipira enquanto retrato de uma sociabilidade rural espalhada pela antiga paulistânia bandeirante (sobretudo no interior paulista), espalhou o cotidiano destes sujeitos através da rádio e dos discos (VILELA, 2015). Assim, para aqueles que na cidade não conheciam os sertões e para aqueles que saíram destas regiões rumo às cidades, tais canções servem de passaporte para uma longa viagem.

Na canção *Procissão de Gado* a viagem se dá pelas mãos do caipira, é ele quem guia seu irmão de nacionalidade pelo interior do sertão. Faz questão de apresentar tudo que é bonito, enaltecendo o sabiá laranjeira cujo “cujo cantar é tradição”. Ao fim da viagem, anfitrião e visitante jantam juntos no rancho antigo sob a luz de um lampião. A viagem aqui tem um sentido mais amplo do que parece de imediato. O caipira se posta diante do hóspede anunciando que também é brasileiro, de modo que a experiência de apresentar o sertão encarna um ato de redução dos estranhamentos. A viagem se presta a mostrar que aquelas terra integram o país e devem ser lembradas não só para pontuar o horizonte das decisões

políticas do Estado, mas também para recordar que partilham de uma nacionalidade comum.

Em canções como *Queimadas e Vaca Estrela e Boi Fubá*, o *doutô* é um sujeito de fora cuja sensibilidade o personagem da música tenta despertar a despeito das distâncias que os separam. A viagem é uma condição frente um sertão retratado na ideia dos espaços amplos, o “azul da imensidão” e o “espaço escancarado” presentes nas gravações *Procissão de Gado* e *Roda Mundo*, respectivamente. No caso desta última, cabe destacar um fragmento que revela outros atributos destas áreas amplas: “Eu rodei mundo galopei com a liberdade / e fiz da minha vontade um grito forte no ar / o mundo gira como gira o pensamento / o alazão no firmamento galopando eu chego lá” (MONIZ A., *Roda Mundo, Uma Dupla Brasileira*, 1982).

Nesta música aparecem ideias de liberdade e de uma vontade imponente que não encontra obstáculos e se conserva forte no ar. É a imensidão do sertão que dá vazão a tais imagens, um espaço que parece livre de empecilhos e que favorece o livre movimento. Canções como *Triste Berrante* nos mostram como esse sertão aberto dos boiadeiros deu lugar às estradas e aos carros, cobrindo aquela mesma poeira essencial dos sertões e estabelecendo outros caminhos que já não conservam as características de outrora.

A viagem pelo sertão também exige outro tempo, como no caso da canção *Procissão de Gado* em que o anfitrião pede ao visitante que deixe de lado seu carro. A letra propõe um deslocamento físico dentro de sua narrativa, uma jornada a pé pelo sertão. Canções como *Visite o Sertão* propõem outro tipo de viagem, mais ainda no contexto de um sertão pressionado pela devastação. Nesta música a ida se dá pelos caminhos do sonho e da lembrança, pelas vias da imaginação e nesse sentido a música caipira serve de caminho.

4.3 Sertão e Sertões:

“A campanha de Canudos tem por isto a significação inegável de um primeiro assalto, em luta talvez longa. Nem enfraquece o asserto o termo-la realizado nós, filhos do mesmo solo, porque, etnologicamente indefinidos, sem tradições nacionais uniformes, vivendo parasitariamente à beira do Atlântico dos princípios civilizadores elaborados na Europa, e armados pela indústria alemã – tivemos na ação um papel singular de mercenários inconscientes. Além disso, mal unidos àqueles extraordinários patrícios pelo solo em parte desconhecido, deles de todo nos separa uma coordenada histórica – o tempo.” (CUNHA, 1981, pág. XXIX)

“Tudo concorre para fazer do sertão uma provocação permanente ao espírito imaginoso e à índole aventureira dos conquistadores e dos naturais da terra.” (MACHADO, A. Apud SOUZA, 2015, p.91)

A pesquisa chega ao seu último ato, a terceira camada de análise. Na segunda parte deste capítulo apresentamos o campo discursivo em que a ideia de sertão habita nas músicas de Pena Branca e Xavantinho, demonstrando o quanto tais paisagens estão atravessadas por

percepções nostálgicas. Nesse momento a investigação se volta para a expansão do campo discursivo, situando as visões de sertão manifestas pela dupla em paralelo a outras leituras, identificando semelhanças e diferenças que nos permitem pensar a recorrência com que os sertões são pensados dentro de certos significados, por isso o título *Sertão e Sertões*.

Duncan (1990) nos informa que a recorrência consta dentre as estratégias empregadas na formação de uma retórica da paisagem. Uma determinada visão social de mundo formulada no seio de um projeto político específico adquire mais força quando circula por diferentes meios. Said (2012) nos mostra o quanto a multiplicidade de fontes potencializou o orientalismo como um discurso de autoridade sobre o oriente. O campo discursivo às voltas da paisagem sertaneja se alimenta da extensão que o vocábulo remete, polissemia que centraliza o sertão entre várias áreas de interesse nas ciências e nas artes, fixando um extenso universo textual e discursivo. Segundo o professor Romero⁸ é difícil delimitar com precisão as bases etimológicas do termo. Tais dificuldades em encaixar a palavra entre as cercas de um conceito preciso abre espaço para uma série de vinculações corriqueiras, tais como a associação entre sertão e deserto, sertão e desconhecido ou a visão que se tem destas áreas como a morada de tudo que é mágico e miraculoso; uma Geografia Fantástica como Holanda (2000) se referiu ao imaginário trazido pelos portugueses.

No ano de 1631 João Teixeira Albernáz, então cartógrafo da corte portuguesa, elaborou uma série de mapas orientados para oeste retratando a linha de costa do Brasil colônia e suas capitanias. Nesta coleção as terras entre a planície e as bordas planálticas estão tingidas de sépia, dos reversos das terras altas para o interior reinam tons de azul. A escolha das cores reflete as convenções consolidadas na Renascença, desde a qual cores quentes eram recomendadas aos planos mais próximos do ponto de vista, enquanto que cores mais frias deveriam tingir as áreas mais distantes:

“Os mapas de Albernáz obedecem a esse código, mas o conceito de perto e longe não se resume a uma distância física; assume um significado político: perto é o que se encontra bem consolidado pelo poder português e longe é o 'vir a ser'. Na área do litoral, em sépia, são assinaladas localidades do povoamento português, aldeamentos de índios, nomes de cursos de água, a parte em azul é um deserto e, como referência para representar uma topografia montanhosa, tem apenas hachuras” (GEIGER, 2001, p.165-166)

Não é ousado supor que as áreas coloridas de azul são os sertões de então, as áreas de domínio escasso que ainda não contavam com os símbolos da autoridade portuguesa. De acordo com o professor Romero, cronistas como frei Vicente de Salvador criticavam as

⁸ Informações verbais prestadas por Jorge Henrique da Silva Romero durante a oficina “**Sertão, Sertões e Outras Ficções: Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e Patativa do Assaré**”, apresentada pelo próprio no Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP em Janeiro de 2016.

restrições de então da coroa lusitana. Falava dos portugueses como caranguejos que andavam de lado nas praias, nas sombras dos planaltos e serras que guardavam o interior. O desconhecimento em relação aos confins do território recém-sujeitado manteve de pé o ideário da conquista (MORAES, 2005), e moldou os sertões feito horizontes da ambição colonizadora; sempre sob o imperativo de uma cognição casada com o desejo de controle destas áreas. O problema não foi resolvido durante o Brasil colonial e se arrastou conservando a questão do sertão.

É a partir disso que sertão se constituiu como um tema de interesse amplo e longo no tempo, pontuou o horizonte intelectual do país entre o final do século XIX e XX servindo de chave interpretativa para se construir uma nação que abraçasse todo o território (SOUZA, 2015), foi o centro de clássicos antológicos da literatura brasileira e do pensamento social, tais como *Os Sertões* de Euclides da Cunha e *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa e nutriu a poesia de Patativa do Assaré, uma delas gravadas por Pena Branca e Xavantinho. O resumo a que se presta este parágrafo serve para ilustrar superficialmente a extensão do campo discursivo, demonstrando o quanto a ideia de sertão se alimenta de sentidos presentes em outras fontes. A recorrência fixa um imaginário que nutre e é nutrido pelas canções de Pena Branca e Xavantinho, assumindo nesse material a forma de uma paisagem.

Dentro desta tradição intelectual também se encontra a Geografia e nela o sertão constitui um objeto estranho, diferente de outros. Segundo Moraes (2011, p.99), sertão não é “um tipo empírico de lugar” e nem pode ser enquadrado enquanto paisagem típica, pois não contém traços característicos que permitam algum grau de agrupamento. Ainda de acordo com esse autor, o sertão não resulta de arranjos vegetacionais, climáticos ou de relevo singulares. Em nosso campo disciplinar a extensão da ideia também impede a precisão conceitual:

“A ideia de sertão possui, portanto, um status teórico distinto das noções mais usuais de 'habitat', 'ambiente', 'região' e 'território', não se confundindo com elas. Enquanto estas teriam por referência limites e extensões materialmente aferíveis no campo, aquela recobriria situações telúricas díspares e variadas, não fornecendo fundamento para divisões objetivas do espaço terrestre. Assim, do ponto de vista clássico da geografia, pode-se considerar consistente a afirmação roseana de que o 'sertão está em toda parte.' (MORAES, 2011, p.101)

Positivamente ele não existe enquanto paisagem, no entanto, é possível afirmar que o imaginário às voltas desse vocábulo constitui sim uma paisagem, não um exemplar típico regionalizável, mas sim um conjunto de elementos cuja recorrência dão corpo a uma imagem do que é feito o sertão em qualquer parte do país.

Como a primeira parte deste capítulo nos mostra, nas canções de Pena Branca e

Xavantinho a paisagem sertaneja revela o predomínio da natureza. Os sinais da presença humana não caracterizam uma transformação significativa, não operam sobre o ambiente uma modificação que leva ao desequilíbrio. A materialidade dos ranchos é muito simples e tão logo vai embora seu morador, a natureza tende a recuperar tais objetos. É o que está registrado na música *Velha Morada*, em que a porteirinha apodreceu e caiu quando coberta pelos cipós.

A simplicidade com que o rancho está representado na canção de Pena Branca e Xavantinho encontra paralelos em outros registros. Debruçado sobre a tela *Caipira picando fumo* de Almeida Júnior (1850-1899), Naves (2005, p.136) detecta entre as cores do chão e das paredes da casa uma transição muito tênue, a iluminação solar da cena também induz a uma percepção de que “cultura e natureza, homem e coisas têm traços demais em comum, e quase poderiam estar um no lugar do outro”. A pintura também mostra o quanto a madeira empregada na casa em pouco se diferencia de uma condição natural. O conjunto da imagem relativiza as fronteiras entre trabalho e natureza, como se no contexto do rancho caipira houvesse uma comunhão entre esses mundos.

De início temos então dois traços marcantes da paisagem sertaneja cantada pela dupla. O primeiro deles é a predominância de elementos naturais, o outro é o baixo grau de intervenção humana sugerido pelas letras. Essa adjetivação de sertão não é exclusiva dos cancioneiros caipiras, ela também está presente em Moraes (2011). Para esse autor o sertão é de fato um lugar – no sentido mais genérico do termo – onde o ritmo da natureza predomina, e as construções humanas são menos perceptíveis. Nas canções essa quase ausência aparece não só na reconstrução do rancho, ela também está nas referências aos carros de boi e às estradas de terra. O progresso, por vezes representado como um dado invasivo e portanto externo, assume a forma de um tipo de pavimento que cobriu a poeira da estrada na canção *Triste Berrante*. Pischeral et al. (2002, p.43) sugerem que, em linhas gerais, as estradas “colocam em cena alguns elementos de espaços mais vastos”, portanto “desencravam econômica e psicologicamente a multidão de pequenas células que eles inter-relacionam e atravessam”.

Na canção *Memórias de um Carreiro*, o carro de boi sumiu no estradão. Podemos supor que o aumentativo de estrada sugere justamente essa abertura do sertão, sua vinculação espacial a territórios mais amplos. Retornando a Pischeral et al. (2002), as ferrovias também cumpriram papel semelhante por representarem um sistema superior, que atua sobre uma escala mais ampla. As ferrovias apresentam centros de comando e carregam consigo o pragmatismo de seus propósitos. Em São Paulo as ferrovias foram parte do processo de abertura da zona pioneira e, mais do que isso, se revelaram uma alternativa para a

diversificação do capital cafeeiro. Fazendeiros como Antônio Prado foram entusiastas dos trilhos para escoar seus negócios, foi sua ambição por lucrar no transporte de café e da carne que motivou a interligação ferroviária de Barretos (MONBEIG, 1984). Ainda de acordo com esse autor, as estradas de ferro se espalharam pelos sertões de terras virgens com certa ousadia, ímpeto que deve ser relativizado pois, as estradas de ferro seguiam as derrubadas já consolidadas e promissoras na produção de café (MONBEIG, 1984).

Ainda que represente esse rompimento do sertão hermético, na obra de Pena Branca e Xavantinho encontramos uma canção que manifesta saudade do tempo das ferrovias. Trata-se da música *Maria Fumaça*, a sétima do cd *Cio da Terra*. A letra não traz nenhuma referência direta a sertão, mas a verve nostálgica retoma o tópico de algo que foi perdido:

“Lá se vai a louca / Deslizando nos trilhos de aço / Sobe a terra / Vencendo o cansaço / Seu apito é um grito de dor / Maria fumaça / Eu queria contar sua história / Teu passado de luta e glória / Que o tempo consigo levou / No meio das campinas / Maria fumaça / Tocando o seu sino / Orgulhosa passa / Lenha na caldeira / E o maquinista / Saudando a paisagem / Telegrafista mandando mensagem / Mais um apito, mais uma estação / Fazendo barulho / Lá se foi a Maria Fumaça / Levou consigo / A alegria da praça / E para trás deixou a solidão” (SILVA, Ranulfo R. Maria Fumaça. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Cio da Terra**, São Paulo, Continental, p1987, 1LP, faixa 7.)

A letra celebra a conquista do sertão, enaltece o passado de luta e glória da ferrovia, o fato de ter subido as terras a despeito do cansaço. No entanto, são conquistas que estão no passado perdidas feito o próprio sertão. O apito que anunciava a locomotiva é feito de dor e o tempo já arrastou consigo o passado da conquista. A sublimação da luta, do ganho sobre as terras altas sem cansaço sob a égide da glória, sinalizam uma inspiração muito próxima daquilo que Monbeig (1984) identificou como uma psicologia bandeirante. Ela não está presente apenas na celebração da rodovia, podemos rastreá-las no paralelismo entre sertão e terra bruta abrigado na canção *Perguntas*.

Equacionar o sertão nos termos de uma terra bruta que, no contexto da letra, se torna fértil pelas mãos do lavrador, é muito próximo daquele ímpeto observado por Monbeig (1984, p. 122) entre os pioneiros “por causa da facilidade de encontrar um solo virgem e altamente produtivo”. No universo desta pesquisa estamos tratando de posseiros mais simples, não era caso de “sede de ganho rápido” (MONBEIG, 1984, p.122) e sim de sobrevivência, pois a terra é um meio de vida e, ainda segundo esse autor, a “principal responsabilidade por esse nomadismo pioneiro recai sobre a estrutura econômica” (MONBEIG, 1994, p.123), culpa ao lado da qual colocamos outra: a estrutura fundiária, tal como esclarecemos no primeiro capítulo deste trabalho.

Imagens semelhantes de conquista sobre terras brutas foram extraídas por Taoni &

Cunha (2013) em um estudo sobre a Sinfonia da Alvorada, texto de Vinicius de Moraes e arranjos de Tom Jobim a convite de Juscelino Kubitschek para celebrar a inauguração de Brasília. A Sinfonia segue a própria trajetória de construção partindo da terra ao homem, até a cidade se consagrar como centro decisório no coração do território brasileiro. Começa na voz de Vinicius de Moraes proclamando o texto “O Planalto Deserto”, aberto com referências bíblicas: “No princípio era o ermo”(TAONI & CUNHA, 2013, p.229). A composição reconstrói o planalto central a partir de um passado de solidões, de matas e rios inocentes, de um silêncio que não recordava a passagem dos bandeirantes de outrora, nem as fugas dos nativos e a violência dos encontros. O texto chega ao fim com um trecho que reproduz a tópica sublimada da conquista: “A Grande Cruz alçada, sobre a noturna mata do cerrado, para abençoar o novo bandeirante, o desbravador ousado, o ser da conquista, o Homem”(TAONI & CUNHA, 2013, p.229).

O ato da conquista dialoga em certa medida com a imagem de um sertão resguardo de natureza, pode-se dizer que a perspectiva do progresso fortalece o imaginário de um recanto oculto, preservado e rico em fantasias. Kok (2004) nos conta o quanto o mito do Eldorado, nascido da conquista de Quito em 1553 pelos espanhóis, era arrastado cada vez mais para além das faixas conhecidas do território sempre que os conquistadores avançavam na busca por esse mito. O Eldorado sempre habitava algum sertão e alimentava a sede expansiva dos conquistadores. Quase que justaposto sobre tais sertões de riqueza estava o paraíso terrestre perdido pelas vias do pecado. Holanda (2000, p. 15) dá mostras do quanto a expectativa de encontrar ouro nestas paragens em nada contradizia as visões do Éden: “e a presença de tamanhos tesouros nas terras descobertas, se não bastava para atestar a vizinhança com o paraíso perdido, de qualquer forma dava meios para o acesso à eterna bem-aventurança”. Por sua vez, o acesso a estas terras demandava provas de honra e merecimento:

“A ideia de que existe na Terra, com efeito, algum sítio de bem-aventurança, só acessível aos mortais através de mil perigos e penas, manifestos, ora sob a aparência de uma região tenebrosa, ora de colunas ígneas que nos impedem alcançá-lo, ou então de demônios ou pavorosos monstros, pode prevalecer, porém, independentemente das tradições clássicas ou das escolásticas sutilezas” (HOLANDA, 2000, p.24)

Entre os quinhentistas portugueses imaginava-se e se representava as terras incógnitas como a morada de muitos seres diferentes, sobrehumanos. O mito de comunidades compostas apenas de mulheres amazonas também foi transplantado para a América, constituindo a imagem de um grupo hostil e versado na guerra que procurava por homens apenas no tempo da reprodução (HOLANDA, 2000). O esforço demandado pelo devassamento destas áreas partia do fato de que eram regiões inóspitas, portanto preservadas

em sua pureza original. Tem-se aí um imaginário curioso em que a busca pela redenção sagrada conduz a uma marcha profana. Esta é incapaz de cumprir seus objetivos, pois busca o que não existe na medida de seus propósitos e então torna a marchar outra vez, renovando o mito e a jornada da conquista.

Guardadas as devidas diferenças de tempo e espaço, pode-se observar um movimento semelhante nas bases do Preservacionismo desenvolvido nos Estados Unidos no final do século XIX. Não se trata de um ambientalismo incipiente destinado a proteger os sertões, não é esse o paralelo que se pretende construir aqui. A equivalência no plano das ideias se dá a partir da construção desta corrente como um contraponto aos rumos da industrialização vivida pelos Estados Unidos nesse período. Diegues (2008) reconstrói o movimento teórico do Preservacionismo, mas, no contexto desta pesquisa, cabe apenas revisitar três de seus mais importantes contribuintes filosóficos. A obra de Henry David Thoreau teve forte impacto nesta concepção e se baseava “na existência de um Ser Universal, transcendente no interior da natureza”(DIEGUES, 2008, p.32). Além dele outro contribuinte importante foi Marsh, também no século XIX e que “afirmava que o homem se esqueceu de que a terra lhe foi concedida para usufruto e não para consumo ou degradação”(DIEGUES, 2008, p.33), ideia muito próxima àquela presente na canção *Visite o Sertão* em que o apelo se dirige ao respeito pelo direito das próximas gerações, direito ao sertão e conseqüentemente à natureza. Por fim, outro nome de peso foi John Muir, crente em um “organicismo pelo qual a base do respeito pela natureza era seu reconhecimento como parte de uma comunidade criada a qual os humanos também pertenciam”(DIEGUES, 2008, p.33). O Preservacionismo pregava o estabelecimento de parques fechados dedicados à manutenção dos ciclos naturais, excluindo a presença humana senão na forma de visitas destinadas ao repouso do estresse citadino. Diegues (2008, p.55) identifica nesta concepção um mito naturalista assentado em uma noção de vida selvagem (*wilderness*, segundo este autor), e que “diz respeito a uma representação simbólica pela qual existiriam áreas naturais intocadas e intocáveis pelo homem, apresentando componentes num estado 'puro' até anterior ao aparecimento do homem”. Por dentro desta mitologia o autor rastreia fundamentos cristãos e, outra vez, o tópico de um paraíso perdido.

Ainda que tais mitologias ou geografias fantásticas tenham por fundamento situações diferentes (de um lado o avanço colonizador, do outro os traumas do fenômeno urbano), elas partilham uma percepção singular de natureza que sempre mora em um lugar distante. Chama atenção o fato de que na canção *Restinga*, por exemplo, a posse do caipira tenha legitimidade divina pois foi Deus quem lhe deu. Na música *Visite o Sertão*, seu fim pela intromissão do progresso se estende ao final de toda criação como se o sertão ainda representasse a obra

divina. O progresso vem de fora, invade e destrói e por isso mesmo contrapõem o homem a Deus. Tem-se então que as vinculações entre sertão, semente, fertilidade e criação podem ser interpretadas como parte dessa concepção cristã, pois sobre o sertão pairam os ritmos da natureza que escapam à racionalidade do homem.

Em canções como *Queimadas* e *Vaca Estrela e Boi Fubá*, pautadas pela seca que atingiu o sertão nordestino, o interlocutor é um doutor a quem se pede ajuda (apelo semelhante àquele que abre a canção *Vozes da Seca*, de Luiz Gonzaga). Por sua vez, se somarmos à reflexão a gravação *Oração de Camponês* fica difícil crer que um chamado às ciências (aqui representadas pela figura do doutor) pode pôr fim ao problema, é preciso dizer que aqui estamos pensando naquilo que a obra traz exclusivamente. Nesta letra outra vez o sertão é um presente da natureza, o que reitera uma origem transcendental e por isso mesmo divina. A figura da semente reaparece, o ato de acariciar a terra também revelando cuidados que se contrapõem a um enquadramento científico da atividade agrícola. Se o doutor é o destinatário do chamado nas músicas discutidas anteriormente, aqui é a Santa Padroeira quem opera com eficiência, pois é a ela que o caboclo dedica suas orações para que chova sobre o sertão, sempre entregando sua gratidão a Deus pelo milagre das águas, vamos à estrofe final:

“O manto verde tomou conta do roçado / formou-se um quadro no azul da imensidão / e na certeza de uma colheita farta / de tudo aquilo que eu prantei com as minha mão / e para o ano a labuta continua / lavrando a terra com carinho e devoção / eu agradeço a minha santa padroeira / que não deixou faltar a chuva no sertão / o tempo passa e a luta não termina / a chuva fina continua com seu véu / igual a eu outro roceiro agradece / Deus nas alturas e os milagres do céu” (SILVA, Ranulfo R. *Oração de camponês* [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Ribeirão Encheu**, São Paulo, Velas, p1995, 1CD, Faixa 4.).

Esta canção nos devolve ao tópico do prevalecimento da natureza sobre o sertão. No caso das canções *Queimadas* e *Vaca Estrela e Boi Fubá* o sertão problema tem itinerário, trata-se da área que abarca o fenômeno das secas no Nordeste. Pode-se estender a interpretação para canção *Oração de Camponês*, ainda que a dependência da chuva possa ser vista como uma condição inerente à atividade agrícola, sobretudo as mais simples. Importa aqui a ideia do Estado chamado a atuar sobre o sertão. Não se trata de um chamado novo nem exclusivo desse momento. No discurso inaugural do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o então Visconde de São Leopoldo anunciou os propósitos cristalizados na instituição “levar luzes aos sertões” (MORAES, 2011, p. 184). A intenção refletia a imagem que a monarquia de Bragança nutria de si como uma Coroa ilustrada ao sul do Equador (MORAES, 2011). Naturalmente, a ida do Estado ao sertão demandava um conhecimento mais apurado destas paragens. Por mais bruta que fosse sua natureza (imagem registrada na

canção *Perguntas*), era necessário levar a ela o trabalho transformador.

O tópico da viagem ao sertão nos interessa. Na canção *Procissão de Gado* o anfitrião recebe seu visitante motorizado informando que ali também mora um brasileiro. Manifesta-se aqui o abismo no seio de um território continental, aquele que Euclides da Cunha anunciava conforme o fragmento que serve de epígrafe a este capítulo. O sertão se distanciava do Brasil atlântico não em termos euclidianos e absolutos exclusivamente; matematicamente precisos. A coordenada que separava tais Brasis tão distintos era o tempo, daí que chegado ao sertão o visitante deve abandonar seu carro. Ortiz (1994a) nos conta que o cavalo habituou os homens a contemplar de perto a natureza, por sobre esta afirmação colocamos outra: a pé se vê de mais perto ainda e só assim se conhece a paisagem sertaneja no contexto da canção *Procissão de Gado*.

Foi a partir de uma viagem pelos sertões paulistas que Almeida Júnior retratou os caipiras. Nestas jornadas encontrou e pintou estes “brasileiros”, apontados por um jornal da elite paulista em 1896 como retratos “da vida paulista no seu estado de pureza primitiva⁹” (NAVES, 2005, p.141). De acordo com Naves (2005), comentadores da pintura de Almeida Júnior enalteceram sua busca pela brasilidade, pelo registro de uma identidade heróica calcada na força de personagens instalados em contextos de natureza arredia¹⁰. Nota-se nas letras de Pena Branca e Xavantinho uma celebração semelhante do trabalhador do campo, situado como um ser de coragem que a frente de uma natureza dominante consegue trabalhar.

Por vezes o enaltecimento daquele que vive em paragens tão remotas adquire novos contornos. Na canção *Roda Mundo* a letra nos mostra um sujeito que sente saudades da liberdade com que corria a cavalo os sertões, espaço escancarado por onde ecoava seu grito e sua vontade. Já discutimos como a extensão da ideia sertão parece acompanhar suas amplas terras. Tal imagem aparece nas canções *Roda Mundo*, *Oração de Camponês* e *Procissão de Gado*, seja na forma do azul da imensidão ou de um espaço escancarado. Trata-se de uma referência que reforça a condição heroica do sertanejo, habitando longe do centro das políticas públicas desde o tempo das bandeiras. Souza (2015) observou o quanto tais distâncias preocuparam o pensamento social brasileiro, sobretudo nos tempos do Estado Novo. Nesse

⁹ Trata-se de uma edição de Abril de 1896 do jornal *A Bohemia*, ligado a elite paulista e comandado por José Piza. Os elogios a obra de Almeida Júnior se davam no contexto da viagem do pintor à Europa, junto de outro artista: Pedro Alexandrino.

¹⁰ Tais como Monteiro Lobato acerca do quadro *O Violeiro*: “sente-se pulsar o coração ingênuo dos nossos musicistas espontâneos, filhos do campo e do ar livre”, Luís Martins em meio ao modernismo dirá de Almeida Júnior “Há um espírito brasileiro inequívoco em seus quadros, qualquer coisa de inconscientemente bárbaro e profundo, uma fatalidade de terra moça.” Mais recentemente, Maria Cecília França Lourenço comentou que sua obra “transforma os personagens (...) em verdadeiros monumentos ao trabalhador sério, hábil, forte, bravo, competente e destemido.” (NAVES, 2005, p. 141-142)

momento, o extenso acervo de terras herdado das bandeiras é relativizado sob a suspeita de que pode se constituir em um problema de nacionalidade. “A questão central é saber como o poder se instala e se distribui horizontalmente”(SOUZA, 2015, p.87).

De acordo com Souza (2015) desenha-se uma situação paradoxal. De um lado a ideia de que “a nossa formação social se deu em função da extensão territorial, quase continental, que o colono branco teve que cobrir e ocupar” (DUARTE, p.88 apud SOUZA, 2015, p.87), do outro as distâncias encarnam papel semelhante ao de uma patologia crônica, que enfraquece por dentro poder do Estado:

“sujeito ao constrangimento de ter a autoridade pública contestada, olvidada ou mesmo desconhecida pelos ermos de um país vasto, o Estado brasileiro vê-se defronte de um quadro de 'anarquismo geo-social'. Contingência criada por uma 'sociedade rural, pastoril e desurbanizada' – principal adversária na ampliação da influência direta do Estado – que se mantém 'defendida pela floresta, pela caatinga e pela distância, sobretudo.’” (SOUZA, 2015, p. 88)

Trata-se de uma leitura presente em outros autores. Souza (2015, p.89) nos mostra que Fernando de Azevedo encarava as “as distâncias como dificuldade para a interiorização subjetiva da ideia de Estado”, em Martins de Almeida por força dos territórios distantes “toda a evolução no Brasil se processou desagregadamente no espaço e sem uniformidade no tempo”(SOUZA, 2015, p.89). As distâncias operam no Brasil a escavação de um abismo no qual “somos quase estrangeiros um para o outro”(SOUZA, 2015, p.89). Moraes (2011, p. 104) rastreou a questão das distâncias como um dos componentes do imaginário de sertão, segundo esse autor uma “imagem forte associada a esta qualificação é aquela que aponta para um lugar isolado e distante.” A noção daquilo que está próximo ou distante é relativa e depende dos referenciais geográficos daquele que informa e compara.

O antagonismo entre distância e nacionalidade nos ajuda a compreender a viagem ao sertão, narrativa que extraímos das canções de Pena Branca e Xavantinho. A descrição da paisagem também se presta a familiarizar o ouvinte com tais paisagens distantes, apresentando-lhe nas linhas mais gerais o modo de vida do seu habitante. Quando Vilela (2015) nos diz que as rádios e os discos disseminaram o cotidiano caipira pelo país adentro, podemos supor que as gravações cumpriram aquilo que Risério (1990) chamou de força anti desagregadora. Trata-se de uma explicação que este autor emprega acerca da obra de Luiz Gonzaga:

“Atuando na dimensão dos signos – e em plano de massas – Gonzaga trouxe um universo familiar aos nordestinos, com suas representações conhecidas e seus referenciais nítidos. 'O sertão é ele', exclamou Câmara Cascudo, à lembrança dos ritmos e das paisagens pernambucanas.” (RISÉRIO, 1990, p. 39).

Cabe aqui adaptar a ideia sugerida por Risério ao contexto da pesquisa. Se as distâncias operam um problema e criam “focos genéticos do povoamento” dotados de

especificidades (SOUZA, 2015), uma das alternativas é costurar um tecido cultural familiar que interiorize um imaginário de simultaneidade. Voltamos a Cândido (1984), segundo esse autor a literatura regionalista da década de 1930 permitiu radiografar o país a partir dos livros, o que se escrevia no Norte poderia ser lido no Sul. Dessa mesma época, Daou (2001) detectou publicações oficiais dedicadas a se fazer conhecer por toda nação seus tipos locais, sempre associados a paisagens características. Assim, aproximar os ouvintes dos sertões na forma de paisagens familiares realiza no plano simbólico a internalização desta simultaneidade territorial, o que não se dá sem estranhamentos e diferenças. Por sua vez, no âmbito do Estado tais iniciativas concorrem para a manutenção da integridade territorial do país, enfraquecendo projetos centrípetos.

A função anti desagregadora apontada por Risério (1990) não se presta apenas a atenuar os efeitos das distâncias contra o sentimento de nacionalidade. A canção *Casa de Barro* nos mostra um sujeito que reconstrói a partir da viola sua vida passada, levada no campo até o momento em que se dirigiu a cidade nas costas de um caminhão. A história é contada a um interlocutor que está na cidade e é possível supor que o ouvinte fosse outro caipira, partilhando de uma trajetória parecida. Nesse caso, devolver os ouvintes às paisagens que lhe são familiares contribui “para a coesão psicológica do migrante”(RISÉRIO, 1990, p.39). Retomando esse autor sem perder de vista o objeto desta pesquisa, pode-se dizer que tais paisagens constituem um “espelho algo fantasista (...) - e, por isso mesmo, eficaz”(RISÉRIO, 1990, p.39). Trata-se de uma paisagem sertaneja atravessada por uma verve nostálgica, reveladora dos traumas deixados pela construção do país.

4.3.1 Os sertões de um país por construir:

A narrativa a que chamamos de “Melodia da Saudade” organiza a reconstrução do sertão. Com exceção de algumas músicas que explicitam o sertão a que se referem, a maior parte da obra de Pena Branca e Xavantinho recria uma paisagem que não existe objetivamente. Não se trata de um sertão específico, não dispõem de um itinerário rastreável e mapeável com exatidão. É uma paisagem de recordação, lembrada a partir da cidade e ao cabo das transformações vividas pelo país nas quais o sertão se perdeu como a morada definitiva dos cantadores.

Não se trata de um sertão completamente inventado ou que nunca existiu. Quando Risério (1990) nos diz que a música recupera com fantasia as paisagens de outrora, temos a justaposição da realidade histórica e artística (SANT'ANNA, 2000). A sublimação poética com que as canções apresentam as paisagens operam uma ressignificação dos sentidos. Já não

se trata de um cotidiano vivido nos sertões e nos bairros rurais. Essa vivência permanece como uma lembrança e no contexto citadino adquirem novos sentidos, que adquirem corpo nas imagens, metáforas e representações presentes nas letras (COSGROVE, 2000).

Se nos aproximarmos outra vez do debate geográfico sobre a ideia de sertão, observamos um paralelo interessante, pois aqui o sertão também não é delimitável, também lhe falta uma localização precisa (MORAES, 2011). A falta de um itinerário preciso confere a esta ideia um alto grau de maleabilidade, o que pode ser observado no contexto da canção de Pena Branca e Xavantinho. Por vezes o sertão é um lugar sagrado, o início da criação, um presente divino e, portanto fechado às intervenções do progresso. Outras vezes o sertão é um lugar que guarda riquezas, um horizonte de exploração potencial que deve ser aproveitado.

A falta de um sertão mapeável na canção de Pena Branca e Xavantinho nos permite supor que sua paisagem é uma síntese. Ela não demarca um cenário preciso, antes disso constitui uma reunião de vários fragmentos colhidos de um imaginário mais extenso que tem como núcleo a ideia de sertão. Retomando trechos da entrevista ao programa Toda Música nos anos de 1990, a dupla nos conta que o crescente na carreira a partir do Som Brasil (apresentado por Rolando Boldrin) permitiu uma aproximação de outros músicos de base regional. Ainda que caipiras, a dupla navegava agora pelas águas da música brasileira. A aproximação com Milton Nascimento é sintomática desse processo:

“X: O Milton fala isso, que ganhou um público que ele não sonhava em ter, em compensação nós ganhou (P: o dobro) X: é pq nois entramo na mpb com tudo (P: que nois tava comendo só o feijãozinho com farinha, agora tem uma carniinha no meio). X: o querer bem dessa turma do norte e nordeste, e da área do samba enfim, foi uma união musical e pessoal. Hoje a gente tá aí, a gente não tem um programa específico, fala “não pena branca e Xavantinho só faz o programa tal sertanejo”, não, a gente tá no meio do jornalismo, do esporte, de dia e de noite.”

A expansão da matéria musical com a qual a dupla teve contato também dilatou a percepção de sertão, diluindo mais ainda possíveis referenciais exatos acerca desses lugares. A dupla se interessava por cantar um Brasil rural e por isso mesmo coletava fragmentos dos vários sertões. Partiam de sua experiência na lida da roça e reforçavam-no com imagens vindas de todo país. Nesse sentido, é possível supor que a dupla também se alimentou do imaginário mais amplo dentro do qual a ideia de sertão está situada. Assim Moraes (2011, p. 101) define o imaginário que orbita os sertões:

“É possível identificar características comuns presentes nas imagens do sertão, apesar de sua variedade espacial de aplicação. Tais características compõem a base do que pode ser definido como o imaginário do sertão, um conjunto de juízos e valores adaptável a diferentes discursos e a distintos projetos.”

Tamanho imaginário fecundou o sertão construído pela dupla a partir de sua

experiência na cidade. Como demonstramos no primeiro capítulo, a trajetória da dupla está atravessada pelo fenômeno da migração: primeiro em direção a Uberlândia e depois para São Paulo, onde a carreira artística decola. O fenômeno constitui uma travessia a partir da qual o sertão passa a ser visto como algo distante, perdido e remoto. Os elementos que assinalam a presença humana nestas paisagens também refletem o acervo de referências nos quais o sertão se opõe a cidade. De acordo com Moraes (2011) e Souza (2015), a gestação da paisagem sertaneja se dá por uma relação de contraste em relação às cidades. No conjunto de músicas analisadas tal diferenciação ancora no sertão as raízes dos sujeitos transladados, que enxergam nestas paisagens os marcos de sua sociabilidade. Um fragmento da gravação *Casa de Barro* nos mostra isso: “Trocando a vida / do sertão por uma cidade / obrigando a vontade / o matuto despediu / Deixou no rancho / seus costumes de caboclo / pensando ter muito pouco / naquela beira de rio” (SILVA, R.; BALESTRO, C., *Casa de Barro, Cantado de Mundo Afora*, 1992).

Cândido (2010, p.225) chamou essa verve nostálgica de saudosismo transfigurador, reflexo da urbanização que abre o sertão às flutuações da economia de contextos mais amplos. De acordo com esse autor, tais sintomas podem ser enquadrados como uma “utopia retrospectiva” que aflige principalmente os mais velhos, pois neles o passado tradicional fornece lembranças mais frescas. A força com que o passado adentra o presente cresce em função da instabilidade econômica, sobretudo em virtude da frouxidão dos laços jurídicos com a terra. Cândido (2010) observou que entre os parceiros a transfiguração ocorria com maior frequência, reflexo da instabilidade econômica destes grupos. Nos diz esse autor:

“Os caipiras sabem que essa é uma imagem ideal, e na verdade havia mais mortes e violências, a maleita 'abria faia (falha) no povo', ocorriam anos de míngua e fome. Sabiam, por outro lado, que não havia recursos como agora, nem os bens de consumo que lhes dão prazer quando obtidos. No entanto, é a sua maneira de criar uma idade de ouro para o tempo onde funcionavam normalmente as instituições fundamentais da sua cultura, cuja crise lhes aparece vagamente como fim da era onde tinham razão de ser como tipos humanos.” (CÂNDIDO, 2010, p. 227).

Para Cândido (2010) reinava entre esses homens a sensação de não caberem no mundo da cidade. Se o saudosismo transfigurador implica na recordação dos tempos de bem aventurança, pode-se pensar que as paisagens descritas nas canções reconstroem os cenários utópicos em que moram as recordações idealizadas. O caipira fecha seus olhos e busca suas lembranças, se arma da viola e atua no sentido de reconstruir seu mundo. A canção *Estrada* nos mostra a percepção de um sertão perdido que se mistura à desorganização do próprio modo de ser caipira:

“Perdi a minha boiada / deixei estrada lá do sertão / peguei a tropa e fiquei sem nada / ao não ser a mágoa do coração / na invernada do pensamento escuto o vento na imensidão / e o berrante tocando triste na agonia de um peão / A vida passa e o tempo voa / as coisa boa também se vão / a santa reza já não entoa / a minha fé cede

não tem razão / meu carro baio / a cavalgada está contra mão / meu campo certo ficou deserto / num manifesto da criação” (SILVA, Ranulfo R. Estrada [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Coração Matuto**, São Paulo, Paradoxx, p1998, 1CD, faixa 2.).

A figura da estrada sintetiza novamente a abertura do sertão e o princípio de sua desorganização, arrastando consigo o mundo de sentidos dos caipiras. Os sertões pontuaram o horizonte decisório do país, sua adjetivação dicotômica em oposição à cidade motivou um movimento de superação que já aparecia nos escritos dos intelectuais estado novistas (MORAES, 2011). De acordo com Souza (2015, p.28), “o sociógrafo¹¹ que esclarece ao leitor sobre a realidade nacional por ele encontrada vai além de uma ação descritiva”. Seus escritos e suas ideias são densos de iniciativas prescritivas, assim o que se diagnosticava como uma deformação da nacionalidade por culpa das distâncias passou a contar com o receituário do encurtamento: “a redução dos grandes espaços e o encurtamento das distâncias é, no caso brasileiro, a iniciativa mais certa para se conseguir ‘concertar’ a nacionalidade, o que para um sociógrafo do quilate de Martins de Almeida poderia se dar através das estradas de ferro “que influem mais decisivamente em favor daquela consciência política do que a própria instituição do voto secreto.” (ALMEIDA, p.31 apud SOUZA, 2015, p. 90).

Estreitar terras distantes é um pressuposto da constituição da nacionalidade. Segundo Ortiz (1994a, p. 43) a nação se constitui “como um espaço integrado a um poder central (...) articulando uma unidade mental e cultural de seus habitantes.” Construir tal tecido unitário demanda escolas, imprensa e meios de transporte que deem substância aos símbolos nacionais, e permitam aos indivíduos nas mais longínquas parcelas do território incorporar uma mesma consciência nacional. Ainda de acordo com esse autor, a nação encarna uma totalidade integrada e por isso mesmo reformula o conceito de espaço. O conceito se dilata tal qual seu universo significativo, o que está embutido na etimologia da palavra “nação”. Entre os europeus a ideia de nação pertencia ao mundo mais próximo, provinciano e comunitário, o espaço de nascimento e criação. Sua emergência conjugada ao poder dos Estados opera uma transcendência semântica, a ideia de se pertencer a França, Inglaterra ou Alemanha ultrapassa os vínculos mais imediatos (ORTIZ, 1994a). De acordo com esse autor, a conformação da nação pressupõem algum grau de desterritorialização em que a cultura nacional se sobrepõe às hegemonias culturais regionais de antes, e as relações sociais passam a integrar espaços mais

¹¹ Souza (2015) recorre a ideia de sociografia a partir de Almir Andrade, que na reconstituição de uma história das ciências sociais brasileiras; cunhou o termo para demarcar uma fronteira entre os escritos pré científicos daqueles que já contavam com a autoridade de um diploma para reforçar suas ideias. Em Souza (2015, p.28), o termo é expandido para dar conta do papel exercido pelo “pensador nativo”, “cidadão responsável por nomear, diagnosticar e propor o real nacional”. São cartógrafos textuais que mapeiam os sertões e tornam a voltar às cidades, apresentando tais áreas aos olhares curiosos.

extensos.

A ocorrência de um processo destas dimensões é um dado da modernidade e tem por suporte um conjunto de transformações técnicas. Ortiz (1994a) acredita que a técnica é um dos campos de afirmação da modernidade e suas mudanças deslocam os sentidos de espaço e tempo. Esse autor nos oferece o exemplo das estradas de ferro e seu efeito revolucionário sobre a percepção de espaço e tempo. Os trens conhecem apenas o tempo de partida e de chegada, o espaço conhecido é o seu destinatário e o percurso, as paisagens intermediárias simplesmente passam. O trem é uma ruptura em relação ao tempo mais lento dos sertões, em que as paisagens pediam pés descalços para dar conta de suas minúcias. Acerca desse fenômeno nos diz o autor:

“A separação do espaço e do tempo permite o desencaixe das relações sociais. O espaço é assim esvaziado de sua materialidade, definindo-se em relação a outros espaços distantes. A circulação é o elo que os põe em comunicação. Ele é função integrada no interior de um sistema racionalmente administrado (ferroviário, por ex). O desencaixe é possível enquanto mobilidade dentro desta rede de interconexões. Neste sentido eu diria que o princípio da circulação é um elemento estruturante da modernidade emergente.” (ORTIZ, 1994a, p. 48)

Ortiz (1994a) se apropria da noção de desencaixe proposta por Giddens, trata-se dos efeitos que a circulação e a modernidade imbricam sobre as relações sociais, pois estas são deslocadas do contexto de origem, dos seus territórios mais imediatos de interação e estendidas por porções mais extensas interconectadas com base nas técnicas que a modernidade oferece. Trata-se de um movimento complexo no contexto desta pesquisa, os sertões são encurtados mas se expandem no imaginário, o que a técnica opera no sentido de aproximar se traduz em paisagens extensas, abertas e coroadas pelo saude do mundo de outrora no plano das lembranças. Se a modernidade e a constituição da nação são fenômenos mais gerais efetivados pela técnica, no caso brasileiro a resolução dos problemas nacionais passa pelas transformações do espaço.

Em pleno século XX o Brasil se mostrava entre os países que ainda não ocupará efetivamente seu território. Permanecia o problema das distâncias e em várias frentes se arrastavam zonas pioneiras dedicadas a devassar novas terras. Moraes (2005) identifica nesse processo o contínuo imperativo de apropriação e consolidação espacial, herdado dos portugueses. A imagem de um país inconcluso adjetiva os sertões como áreas por serem superadas em sua condição, visualizadas sempre como vazios demográficos, fronteiras por ocupar e adensar de trabalho humano produtivo (MORAES, 2011). O ideário de modernizar o país pela construção de um espaço integrado, atravessou o governo Vargas, JK e adentrou os salões do regime militar (MORAES, 2011). Petrone (1970, p.130), em um estudo sobre o

quadro do povoamento nacional na segunda metade do século passado, resume a situação: “regiões enormes, parcialmente ainda desconhecidas, separadas do litoral por distâncias muito grandes, nem sempre dispondo de recursos aproveitáveis dentro das atuais possibilidades, constituem verdadeiras reservas para o país, uma área a colonizar”. Aqui os sertões reaparecem como resguardos de riqueza por explorar.

Se as adjetivações de sertão são múltiplas, se elas não dizem respeito a uma realidade única, singular e localizável no quadro da nação, estamos diante de uma ideologia geográfica (MORAES, 2005). Ideologia que inclina o país a se radiografar por dentro (PETRONE, 1970), a se conhecer melhor no sentido de rastrear suas origens e situar no passado as sementes de sua nacionalidade, mas também para tomar nota de suas riquezas potenciais. Nestas linhas os sertões em muito se assemelham aos fundos territoriais (MORAES, 2011), um acervo de terras por ocupar e usar de modo produtivo e que são legados da colonização. Para Moraes (2011) ainda hoje o Brasil enxerga seu território como um horizonte em expansão, marchando sempre sob pactos políticos restritos onde os segmentos mais pobres da população são tutelados pelas políticas de modernização. Nestes termos, o autor nos sugere que “o sertão se repõe, assim, como uma espécie de pecado original do berço colonial de nossa formação, sofrendo requalificações a cada época”(MORAES, 2011, p.108).

O imaginário às voltas da ideia de sertão está impregnado por essa prescrição de equilibrar o país pelas transformações do espaço. É um defeito de formação cuja correção amplia o escopo produtivo da nação. O projeto de modernizar o país pode ser – de modo mui superficial – resumido na constituição de um mercado nacional, esse sim demanda um sistema técnico que permita o escoamento das mercadorias. Trata-se de um processo enorme, cheio de idas e vindas que não cabe nas dimensões curtas desta pesquisa. Nos interessa aqui deter a ideia de que a noção de sertão foi parte desse projeto, embutida na forma de uma ideologia geográfica por versar sobre o espaço e protagoniza-lo como ferramenta de ajuste das deformidades nacionais.

Na forma de uma ideologia geográfica, a noção de sertão marcou presença em vários discursos diferentes. As canções da dupla Pena Branca e Xavantinho sinalizam graus de influência que não apontam para relação exclusivamente apologética. É possível afirmar que suas músicas manifestam os traumas desse processo de encurtamento dos sertões, cujas mazelas sociais são incontáveis. A premissa de que os problemas nacionais repousam nas distâncias paralisa questões mais complexas e profundas, tais como a situação em que se encontrava o quadro fundiário e econômico do país. As letras manifestam as dores de um sertão rompido, mas, mais do que isso, trata-se da dor de levar inteiras transladadas rumo à

cidade.

Said (2012) alerta que na investigação das representações que os grupos constroem não se deve buscar o desmanche de ilusões e enganos. Não há uma realidade original e pura a espera do intelectual que a encontre. Essa advertência nos cabe em respeito à obra de Pena Branca e Xavantinho, não há um sertão exato por buscar assim como inexiste um sertão errado. A paisagem que as músicas apresentam não são mentirosas, pelo contrário. Tais paisagens são textos cujos significados dialogam com outros discursos que tem o sertão por núcleo comum. Se a dupla é reconhecida como um legítimo dueto caipira é porque são mestres de sua tradição, conhecedores dos sertões e de suas paisagens que musicaram tão bem. E se o posto da maestria na arte caipira passa pelo conhecimento do sertão (PIMENTEL, 1997), pode-se considerar que Pena Branca e Xavantinho são autoridades nesse assunto tão controverso.

A viagem pelos sertões de Pena Branca e Xavantinho chega ao fim, mas o ponto que nos serve de final não dá cabo do assunto nem encerra suas questões. Há toda uma paisagem sertaneja por conhecer, um sertão inteiro pela frente. Os sertões são enormes, muito maiores que uma pesquisa miúda que tentou se enveredar pelas suas trilhas.

5 ACORDES FINAIS

Chega ao fim a viagem que propus nesta pesquisa. Foi uma jornada conduzida pelas letras de Pena Branca e Xavantinho, colhidas a partir das referências ao sertão. Procurei reconstruir as imagens que as músicas traziam em torno desta noção, partindo da premissa de que aí o sertão adquire corpo na forma de uma paisagem. Essa ideia serviu de base para escolher o conceito de paisagem como texto (DUNCAN, 1990).

A investigação se esforçou por desnudar as bases desta paisagem sertaneja. Havia uma suspeita de que os componentes desta paisagem não obedeciam a uma escolha aleatória, pelo contrário, materializavam certo engajamento afetivo. Aquilo do qual o sertão é feito revela o que os indivíduos pensam ser o sertão. A suspeita ganhou força a medida que a pesquisa mostrava não se tratar de um lugar específico, as canções pareciam abordar uma paisagem qualquer que poderia representar qualquer parte do país. Nossos estudos também encontraram exceções a essa percepção, é o caso da canção *O Grande Sertão* que menciona as colinas das Gerais, de *Vaca Estrela e Boi Fubá* e *Queimadas*, ambas debruçadas sobre o drama das secas nordestinas.

No entanto, as exceções não anulam a suspeita que despertou a pesquisa. Mesmo essas músicas contêm partes de um imaginário de sertão preñado de natureza, com construções simples reveladoras de um cotidiano simples. Isso poderia bastar no horizonte de uma Geografia Cultural tradicional, poderíamos transitar de um sítio específico para as intervenções da cultura manifestas nos fatos geográficos. Entretanto, a pesquisa se perderia nas encruzilhadas do sertão. Como falar em sítio e paisagem natural se os sertões não são nada disso? Dentro desse ponto de vista a pesquisa nem teria decolado. Como foi dito acima, as paisagens de Pena Branca e Xavantinho não podem ser mapeadas em termos absolutos, elas não existem em um lugar específico e é aqui que mora a riqueza do interesse geográfico. Como pode ter tanta força uma paisagem que não descreve um lugar específico?

O que a pesquisa nos diz é que a força desta paisagem repousa justamente na universalidade de sua linguagem. Ela canta o sertão de qualquer lugar em um país familiarizado com a imagem de recantos distantes. O alcance desta ideia cresce em vigor num país de urbanização acelerada, realizada no contexto de uma industrialização tardia que desenraizou levas extraordinariamente numerosas, saídas do campo e amontoadas nestas mesmas cidades. Os sertões de outrora se revelaram outra vez, uma paisagem onírica pela via da poesia e alcançada pelo fechar dos olhos, seguido da abertura da imaginação. Assim temos uma paisagem mais rica que não é mentirosa nem descolada da realidade, mas que traz em si muito mais do que um cenário cartografado poderia supor.

Então, pelos caminhos abertos pela Nova Geografia Cultural, essa pesquisa se armou da interpretação daquilo que é subjetivo, da carga afetiva que está embutida nesta paisagem. Havia mais do que saudade, as músicas constituem um relato vindo de baixo daqueles que foram “parte da massa que passa nos projetos do futuro”, como cantou Zé Ramalho. Por vezes tais vozes destoam das grandes narrativas, em outros momentos se alinham a eles. Sua visão de sertão não é hermética nem pertence exclusivamente aos caipiras. Acompanhe este raciocínio, sertão é uma noção dispersa em muitos textos, está nos grandes clássicos da literatura brasileira, nas grandes obras do pensamento social nativo, está nas pinturas e nas canções. Será que entre fontes tão diferentes não poderia existir certa permeabilidade em relação aos sentidos de sertão? Será que todas elas partilham visões em comum, divergindo em certas partes? Ao comparar os sentidos de sertão presentes nas músicas com aqueles encontrados em outros textos, a pesquisa procurou responder a estas perguntas. Outro motivo para optar pelo conceito de paisagem como texto, pois se a paisagem pode ser um texto denso de significados é possível que ela carregue sentidos presentes em outros meios. Essa difusão de fontes e discursos não está acima da sociedade, pelo contrário. Está por todos os lados e é parte de cada movimento.

As comparações encontraram várias percepções semelhantes e procuramos ilustrá-las no corpo deste trabalho, assim como as contestações e contradições. A oscilação entre um sertão sagrado intocável e outro acervo de riqueza, o sertão como perversão da nacionalidade e morada da pureza mais remota da brasilidade. Todas essas imagens juntas constituem um campo discursivo que, com base em Moraes (2005), chamamos de Ideologias Geográficas. Não se trata de forçar algum protagonismo corporativista, a noção de uma ideologia explicitamente geográfica visa dar conta de um discurso que versa sobre o espaço. No contexto desta pesquisa, tais narrativas ancoram os problemas e as soluções do país no espaço, manifestando uma forte crença nas transformações do território como ferramentas de harmonização do desenvolvimento interno.

Tais ideologias se embrenharam nas iniciativas de modernização do país. Existe uma literatura enorme que detalha esse processo, infelizmente nas medidas deste estudo não foi possível se embrenhar tanto nesse ponto. Olhando de longe e com forte grau de simplificação, podemos dizer que uma das muitas facetas da modernização foi a industrialização do país a partir do governo Vargas, assumindo a forma de uma política efetiva de superação do subdesenvolvimento. O próprio Estado se modernizava, cercando-se de instituições que ampliaram sua cognição do território. Nesse contexto as ideologias de transformação do espaço adquiriram espaço crescente nos corredores oficiais, e dali não sairão nunca mais.

As políticas de modernização ansiavam por levar luz ao sertão e trataram de fazê-lo, não sem muitas formas de violência. Quando agrupamos as narrativas mais recorrentes nas canções de Pena Branca e Xavantinho, ficou claro que a paisagem sertaneja estava amarrada a uma sintoma mais amplo de saudade. A pesquisa nos mostrou que a inspiração nostálgica é um desdobramento poético deste processo amplo de modernização do país, apontando para suas contradições, ambivalências e falhas. Daí que a pesquisa padece de certo vício narrativo linear, transmitindo ao leitor a falsa imagem de que os sertões se acabaram. Antes de pôr fim a este trabalho é preciso adverti-lo, caro leitor, que o sertão ainda está aí. Não devemos nos esquecer que esse movimento de encurtamento das distâncias não deu cabo do imaginário, só ampliou a sede por encontrar o sertão. Não se esqueça, se o sertão se acabar será o fim de toda criação, no sertão mora o Brasil inteiro:

“O fim do sertão não poderá jamais ser uma realidade definitiva. Do contrário, a noção de brasilidade fica irremediavelmente próxima da morte por inanição. A nacionalidade surge e ressurgirá do 'flanco inesgotável' desta terra maravilhosa. Lá está a fonte única que abastece o estímulo de auto-regeneração do Brasil. Esvaziado totalmente esse reservatório da nacionalidade, que será da nação que cresce a partir de seu próprio corpo? O sertão, por ser objeto e a razão do mito nacional, será preservado em algum lugar do imaginário e da vivência concreta dos brasileiros.” (SOUZA, 2015, p.133).

6 REFERÊNCIAS:

AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e cinema. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009. p. 95-127. (Geografia Cultural).

_____. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 92 p. (Tudo é História, 75)

BACCARIN, Biaggio (Org.). **Enciclopédia da Música Brasileira: Sertaneja**. São Paulo: Art Editora Publifolha, 2000. 179 p.

BERQUE, Augustin. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para um Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. Cap. 4. p. 84-91. (Geografia Cultural).

BIAGGI, Enali de. Tradições cartográficas e fixação de fronteiras na independência brasileira: Os mapas como um meio de delimitar o território. **Terra Brasilis: (Nova Série)**, São Paulo, n. 4, p.1-18, fev. 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/terrabrasilis/1094>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Sacerdotes da Viola: Rituais Religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais**. Petrópolis: Editora Vozes, 1981. 274 p.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979. 166 p.

_____. Revendo a música sertaneja. **Revista Usp**, São Paulo, n. 64, p.58-67, dez./fev. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13390/15208>>. Acesso em 11 jun. 2018.

CÂNDIDO, Antônio. A Revolução de 1930 e a Cultura. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, n. 4, p.27-36, abr. 1984. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-08/>>. Acesso em 11 jun.2018.

_____. **Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus modos de vida**. 11ª edição, Rio de Janeiro, Editora Ouro sobre azul, 2010, 334 p.

CARNEY, George O.. Música e Lugar. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Literatura, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007. Cap. 4. p. 123-150. (Geografia Cultural).

CASTRO, Daniel de. Geografia e Música: a dupla face de uma relação. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 26, p.7-18, jul./dez. 2009. Semestral. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3551/2471>>. Acesso em 11 jun. 2018.

CASTRO, Iná Elias de. Natureza, imaginário e a reinvenção do Nordeste. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. Cap. 6. p. 103-134. (Geografia Cultural).

CLAVAL, Paul. "A volta do cultural" na Geografia. **Mercator: Revista de Geografia da UFC**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p.20-28,s/d, 2002. Disponível em: <<http://www.mercator.ufc.br/mercator/article/view/192>>. Acesso em 11 jun. 2018.

_____. Reflexões sobre a Geografia Cultural no Brasil. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 8, p.7-29, ago./dez. 1999. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/7091/5014>>. Acesso em 11 jun. 2018.

CORRÊA, Roberto Lobato. Geografia, Literatura e Música Popular: Uma bibliografia. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 6, p.59-65, jul-dez de 1998. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3583>>. Acesso em 11 jun. 2018.

COSGROVE, Denis E.. Em direção a uma Geografia Cultural Radical: Problemas da teoria. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 5, p.1-27, s/d, 1998. Traduzido por Olívia B. Lima da Silva. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6313>>. Acesso em 11 Jun. 2018.

_____. A Geografia está em toda parte: Cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. Cap. 5. p. 92-122. (Geografia Cultural).

_____. Mundos de significados: Geografia Cultural e imaginação. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Geografia Cultural: Um Século** (2). Rio de Janeiro: Eduerj, 2000. Cap. 4. p. 33-60. (Geografia Cultural).

COSGROVE, Denis; JACKSON, Peter. Novos Rumos da Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Geografia Cultural: Um Século** (2). Rio de Janeiro: Eduerj, 2000. p. 15-33.

DA COSTA, Maria Helena Braga e Vaz. Paisagem e simbolismo: representando e/ou vivendo o "real"? **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, p.157-166, 1993-2008. Edição comemorativa. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6144>>. Acesso em 11 jun. 2018.

DAOU, Ana Maria. Tipos e aspectos do Brasil: Imagens e imagem do Brasil por meio da iconografia de Percy Lau. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. Cap. 6. p. 135-162. (Geografia Cultural).

DIEGUES, Antonio Carlos. **O Mito Moderno da Natureza Intocada**. 5. ed. São Paulo: Hucite Nupaub, 2008. 198 p.

DRIVER, F. Geography's empire: histories of geographical knowledge. **Environmental And Planning D: Society and Space**, Montreal, v. 10, p.23-40, 1992. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1068/d100023>>. Acesso em 11 jun. 2018.

_____. Sobre a Geografia como uma disciplina visual. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 0, n. 33, p.207-212, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/8474>>. Acesso em 11 jun. 2018.

James Stuart. **The City as Text: The politics of landscape interpretation in the Kandyan Kingdom**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. p. 11-25. (Cambridge Human Geography).

_____. O supraorgânico na geografia cultural americana. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 00, n. 13, p.7-33, jan./jun. 2002. Semestral. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/7423>>. Acesso em 11 jun. 2018.

_____. Após a Guerra Civil: Reconstruindo a Geografia Cultural como Heterotopia. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Geografia Cultural: Um Século (2)**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2000. Cap. 3. p. 61-84. (Geografia Cultural).

DUNCAN, James Stuart; DUNCAN, Nancy. Reconceitualizando a ideia de cultura em Geografia: uma resposta a Don Mitchell. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, p.111-115, 1993-2008. Semestral. Edição comemorativa. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6139/0>>. Acesso em 11 jun. 2018.

FINN, John C.. Representação, música e geografia: repensando o "lugar" da música. In: OLIVEIRA, W.; CAZZETA, V. (Org.). **Grafias do Espaço: imagens da educação geográfica**. São Paulo: Átomo e Alínea, 2013. Cap. 8. p. 193-206.

FORBES, D. K.. Geografia e Imperialismo: entre 1870-1930. In: FORBES, D. K.. **Uma visão crítica da Geografia do Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. Cap. 2. p. 53-84.

FURLANETTO, Beatriz Helena. Paisagem sonora: uma composição geomusical. In: DOZENA, Alexandre (Org.). **Geografia e Música: Diálogos**. Natal: Edufrn, 2016. p. 349-371.

FURTADO, Celso. Discurso pronunciado na instalação da Operação Nordeste. In: FURTADO, Celso. **O Nordeste e a Saga da Sudene: 1958-1964**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009. p. 73-82.

GOMES, Edvânia Tôrres Aguiar. Natureza e Cultura: representações na paisagem. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. Cap. 3. p. 49-70. (Geografia Cultural).

GONÇALVES, Jean Pires de Azevedo. Música e Geografia: Reflexão sobre a temática musical nos estudos geográficos. **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo, n. 93, p.9-30, 2013. Disponível em <<http://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/boletim-paulista/article/viewFile/328/311>> Acesso em 11 jun. 2018.

GREGORY, Derek. Teoria social e geografia humana. In: GREGORY, Derek; MARTIN, Ron; SMITH, Graham (Org.). **Geografia Humana: Sociedade, Espaço e Ciência Social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. Cap. 3. p. 90-122. Tradução Mylan Isaack.

GUIMARÃES, Alberto Passos. **Quatro Séculos de Latifúndio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra,s /d. (Estudos Brasileiros Volume 3).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e Fronteiras**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 354 p.

_____. **Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2000. 452 p. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

HOLLER, Marcos. A música na atuação dos jesuítas na américa portuguesa. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** . Rio de Janeiro: Anppom,

2005. p. 1131 – 1137. Disponível em http://www4.unirio.br/mpb/textos/AnaisANPPOM/anppom%202005/sessao19/marcos_holler.pdf>. Acesso em 11 jun. 2018.

HOLZER, Werther. **Um estudo fenomenológico da paisagem e do lugar:** a crônica dos viajantes no Brasil do século XVI. 1994. 214 f. Tese (Doutorado) - Curso de Geografia, Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

KOK, Glória. **O Sertão Itinerante:** Expedições da capitania de São Paulo no século XVIII. São Paulo: Hucitec, 2004. 278 p. (Estudos Históricos).

KONG, Lily. Música Popular nas análises geográficas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Cinema, música e espaço.** Rio de Janeiro: Eduerj, 2009. Cap. 5. p. 129-174. (Geografia Cultural).

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** Um Conceito Antropológico. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço.** Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. Cap. 1. p. 29-48. (Geografia Cultural).

MACHADO, Maria Clara Tomaz; REIS, Marcos Vinicius de Freitas. Nas toadas da vida: a trajetória de Pena Branca e Xavantinho. **Cadernos de Pesquisa do Cdhis**, Uberlândia, v. 1, n. 41, p.1-21, 2009. Semestral. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/7524>>. Acesso em 11 jun. 2018.

MARIANO, Neusa de Fátima. Herdeiros da rusticidade: A cultura caipira no município de Jaú (SP). **Geousp: Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 17, p.43-59, 2005. Disponível em: http://www.geografia.fflch.usp.br/publicacoes/Geousp/Geousp17/Artigo3_Neusa.pdf>. Acesso em 11 jun. 2018.

MATHEWSON, Kent; SEEMANN, Jörn. A geografia histórico-cultural da Escola de Berkeley: um precursor ao surgimento da História Ambiental. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 24, n. 39, p.71-85, jan - jun. 2008. Semestral. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752008000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 jun. 2018.

MELO, Vera Mayrink. Paisagem e Simbolismo. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. Cap. 2. p. 29-48. (Geografia Cultural).

MITCHELL, Don. Não existe aquilo que chamamos de cultura: para uma reconceitualização da ideia de cultura em geografia. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, p.81-101, 1993-2008. Semestral. Edição comemorativa. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/7074>>. Acesso em 11 jun. 2018.

MONBEIG, Pierre. **Pioneiros e Fazendeiros de São Paulo**. São Paulo: Editora Hucitec Polis, 1984. (Geografia: Teoria e realidade). Trad. de Ary França e Raul de Andrada e Silva.

MORAES, Antonio Carlos Robert de. **Ideologias Geográficas: Espaço, Cultura e Política no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Geografia, interdisciplinaridade e metodologia. **Geousp**, São Paulo, v. 18, n. 1, p.9-39, jan./abr. 2014. Quadrimestral. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/geousp/article/view/81075/84723>>. Acesso em: 26 dez. 2017.

_____. **Bases da Formação Territorial do Brasil: O território colonial brasileiro no "longo" século XVI**. 2. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2011. 432 p. (Geografias e Adjacências).

_____. O Sertão: Um "outro" geográfico. In: MORAES, Antonio Carlos Robert de. **Geografia Histórica do Brasil: Capitalismo, território e periferia**. São Paulo: Annablume, 2011. Cap. 6. p. 99-108. (Geografias e Adjacências).

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Aspectos da música popular na cidade de São Paulo no início do século XX**. Disponível em: <http://www.musicadesaopaulo.com.br/MUSICA_DE_SP_NO_SEC_XX.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira..** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. 159 p. (História do povo brasileiro).

NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: O sol no meio do caminho. **Novos Estudos: CEBRAP**, São Paulo, n. 73, p.135-148, nov. 2005. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-73/>> Acesso em 11 jun. 2018.

NORDER, Luiz Antonio Cabello. Controvérsias sobre a Reforma Agrária no Brasil (1934-1964). **Revista Nera**, Presidente Prudente, v. 17, n. 24, p.133-145, jan./jun. 2014. Semestral. Disponível em <<http://revista.fct.unesp.br/index.php/nera/article/view/2421>>. Acesso em 11 jun. 2018.

OLIVEIRA, Francisco de. A metamorfose da Arribação: Fundo Público e regulação autoritária na expansão econômica do Nordeste. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 27, p.67-92, jul. 1990. Disponível em <<http://novosestudios.uol.com.br/produto/edicao-27/>> Acesso em 11 Jun. 2018.

_____. A questão regional: a hegemonia inacabada. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 7, p.43-63, mar. 1993. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9622/11191>>. Acesso em 11 jun. 2018.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma Geografia da Música**: o espaço geográfico da música popular platina. 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PAZETTI, Henrique Albiero. A manifestação do lugar nos versos do cururu na região paulista do Médio-Tietê. **Para Onde?**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p.163-170, jul./dez. 2012. Semestral. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/paraonde/article/view/36493>>. Acesso em 11 jun. 2018.

PISCHERAL, Mongi Bousnina Jean Marie Miossec Henrie et al. Reflexões rápidas sobre algumas relações entre cultura e espaço geográfico. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 0, n. 14, p.41-49, jul./dez. 2002. Semestral. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/espacoecultura/article/view/7477/5434>>. Acesso em 11 jun. 2018.

PETRONE, Pasquale. Povoamento e colonização. In: AZEVEDO, Aroldo de (Org.). **Brasil: A Terra e o homem**: Volume II - A vida Humana. São Paulo: Cia Editora Nacional Edusp, 1970. Cap. 3. p. 127-158. (Brasiliiana)

PIMENTEL, Sidney Valadares. **O chão é o limite**: A festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão.. Goiânia: Editora Ufg, 1997. 308 p.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Bairros Rurais Paulistas**: Dinâmica das relações bairro rural-cidade. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973. 157 p.

RAIMUNDO, Silvia Lopes. Bandeirantismo e Identidade Nacional: Representações Geográficas no Museu Paulista. **Terra Brasilis: Revista de História do Pensamento Geográfico no Brasil**, Rio de Janeiro, v. , n. 6, p.77-107, 2004.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 476 p.

RISÉRIO, Antonio. O solo da sanfona: contextos do rei do baião. **Revista Usp**, São Paulo, p.35-40, dez./fev. 1990. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25502>>. Acesso em 11 jun. 2018.

ROSE, Gillian. Sobre a necessidade de se perguntar de que forma, exatamente, a Geografia é "visual"? **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 33, p.197-206, jan./jun. 2013. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/8473>>. Acesso no dia 11 jun.2018.

ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. Cinema, música e espaço: uma introdução. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009. p. 7-15. (Geografia Cultural).

_____. A Geografia Cultural Brasileira: uma avaliação preliminar. **Revista da Anpege**, Dourados, v. 4, s/n, p.73-88,s/d, 2008. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/view/6600>> Acesso em 11 jun. 2018.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANT'ANNA, Romildo. **A Moda é Viola**: Ensaio do Cantar Caipira. São Paulo: Arte e Ciência Unimar, 2000. 398 p

SANTOS, Fernanda Barbosa dos. A presença da música popular brasileira na primeira década da radiofonia paulistana. **Epígrafe**, São Paulo, v. 3, n. 3, p.95-113, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/epigrafe/article/view/111508>>. Acesso em 11 jun. 2018.

SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. **Revista Usp**, São Paulo, n. 56, p.48-61, dez./fev. 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33806/36544>>. Acesso em 11 jun. 2018.

SAUER, Carl Ortwin. A Morfologia da Paisagem. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. Cap. 2. p. 12-74. (Geografia Cultural).

SOUZA, Marquessuel Dantas de. Geografia, Literatura e Música: o simbolismo artístico no geográfico. In: SUZUKI, Júlio César; LIMA, Angelita Pereira de; CHAVEIRO, Eguimar Felício (Org.). **Geografia, Literatura e Arte: epistemologia, crítica e interlocuções**. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016. p. 390-443. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/104>>. Acesso em 11 jun. 2018.

SOUZA, Candice Vidal e. Fronteira no pensamento social brasileiro: o sertão nacionalizado. In: **Revista Sociedade e Cultura**, 1 (1), jan/jun, 1998, pg 55-61. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/1779>>. Acesso em 11 jun. 2018.

STRAFORINI, Rafael. Alteridade territorial:: uma leitura geohistórica do território colonial brasileiro.. **Anais do II Encontro Nacional de História do Pensamento Geográfico**, São Paulo, p.155-172, nov. 2009

TAONI, Lucas Jurado; CUNHA, Fabiana Lopes da. Tom e Vinícius na Alvorada: um prisma geográfico. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 7, n. 3, p.208-239, dez. 2013. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/ateliê/article/view/23582>>. Acesso em 11 jun. 2018.

TATHAM, George. A Geografia no Século XIX. **Boletim Geográfico**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 157, p.551-578, jul. 1960.

TAUBKIN, Myriam. **Violeiros do Brasil**. São Paulo: Ed. Myriam Taubkin, 2008. 236 p. (Projeto Memória Brasileira).

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 384 p.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. São Paulo: Editora Alameda, 2014. 270 p.

VILELA, Ivan. Na toada da viola. **Revista Usp: Dossiê Brasil Rural**, São Paulo, n. 64, p.76-85, dez./fev. 2005. Trimestral. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13392>>. Acesso em 11 jun. 2018.

_____. **Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento**. São Paulo: Edusp, 2015. 328 p

ZAN, José Roberto. Da Roça a Nashville. **Revista Rua**, Campinas, n. 1, p.113-136, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638928>> Acesso em 11 jun. 2018.

BONAM, L.; GOMES, Serafim C. Poeira, Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho, **Pingo d'água**, São Paulo, Velas, p1996, 1CD, faixa 6)

CANELA, C.; AZEVEDO, T. Saracurinha Três Potes. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Uma Dupla Brasileira**, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, Faixa 10.

CRUZ, J. Memória de um Carreiro. Intérpretes Pena Branca e Xavantinho. **Uma Dupla Brasileira**, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, faixa 1.

ERBA, José C; SILVA, Ranulfo R; URBANO, João B. Procissão de Gado. In: Pena Branca e Xavantinho **Uma Dupla Brasileira**, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, Faixa 3

GARFUNKEL, J. GARFUNKEL, P. Mazzaropi. Intérprete: Pena Branca e Xavantinho. In: Pena Branca e Xavantinho: **Cantadô de Mundo Afora**. São Paulo, Continental, p1990, 1LP, Faixa 12

GONZAGA, L; TEIXEIRA, H. Estrada do Canindé. Intérprete: Luiz Gonzaga. **Luiz Gonzaga Ao Vivo Volta pra curtir**, São Paulo, Sony BMG, p1972, 1CD, Faixa 8

MONIZ, Arlindo. Roda Mundo. Intérprete: Pena Branca e Xavantinho. **Uma Dupla Brasileira**, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, faixa 7.

MULATO, Zé. Sertão ainda é Sertão. Intérpretes: Zé Mulato e Cassiano. **Sertão ainda é Sertão**, Brasília, VBS, p2009, 1CD, faixa 1

NASCIMENTO, M. Morro Velho. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Coração Matuto**, São Paulo, Paradoxx, p1998, 1CD, faixa 10.

SANTOS, A. Triste Berrante. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Violas e Canções**, São Paulo, Velas, p1993, 1CD, faixa 7.

SILVA, Ranulfo R. Brasil Rural. In: Pena Branca e Xavantinho. **Velha Morada**, São Paulo, Warner, p1980, 1LP, Faixa 7.

SILVA, Ramiro R. Sertão e Viola. Intérprete: Pena Branca e Xavantinho. In: Pena Branca e Xavantinho, **Violas e Canções**, Velas, p1993, 1CD, Faixa 14.

SILVA, Ranulfo R. Rancho Triste. Intérprete: Pena Branca e Xavantinho, In: Pena Branca e Xavantinho, **Violas e Canções**, São Paulo: Velas, p1993, 1CD, Faixa 5

SILVA, Ranulfo R. Oração de camponês. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Ribeirão Encheu**, São Paulo, Velas, p1995, 1C, Faixa 4.

SILVA, Ranulfo R.; CARVALHO, J. Restinga. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Canto Violeiro**, São Paulo, Continental, p1988, 1LP, Faixa 7.

SILVA, Ranulfo R.; CHIQUINHA, Maria. E a Mata Gemeu. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Uma Dupla Brasileira**, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, faixa 11.

SILVA, Ranulfo R. Queimadas. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho, **Violas e Canções**, São Paulo, Velas, p1993, 1CD, faixa 12.

SILVA, Ranulfo R.; NETO, M. Tirando Aço do Chão. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho, **Uma Dupla Brasileira**, São Paulo, RGE, p1982, 1LP, faixa 12)

SILVA, Ranulfo R. Visite o Sertão. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Velha Morada**, São Paulo, Warner, p1980, 1LP, faixa 12.

SILVA, Ranulfo R. Maria Fumaça. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Cio da Terra**, São Paulo, Continental, p1987, 1LP, faixa 7.

SILVA, Ranulfo R., BALESTRO, C. Casa de Barro. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Cantado de Mundo Afora**, São Paulo, Continental, p1992, 1LP, faixa 4.

SILVA, Ranulfo R. Estrada. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Coração Matuto**, São Paulo, Paradox, p1998, 1CD, faixa 2.

Homenagem a Pena Branca e Xavantinho no programa Toda Música da Rádio Cultura FM. Apresentação Vilmar Batista. Compêndio de entrevistas gravadas entre 1995 e 1998. Disponível: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/todamusica/arquivo/homenagem-a-pena-branca-e-xavantinho>> Acesso em 21 mar. 2018.

PENA Branca e Xavantinho no "Ensaio". Direção de Fernando Faro. Realização de Tv Cultura. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. São Paulo: Tv Cultura, 1991. (66 min.), P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8pSsSIKz9B4&t=2809s>>. Acesso em: 21 mar. 201