

## PAISAGEM, SERTÃO E NATUREZA NAS VOZES DE PENA BRANCA E XAVANTINHO

**Renato Dias de Sousa**

Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, FFLCH-USP

E-mail: renato.dias.sousa@usp.br

### Resumo

O artigo se apoia nas ideias da Nova Geografia Cultural para refletir sobre paisagem e sertão nas músicas da dupla caipira Pena Branca e Xavantinho. É seu objetivo mostrar que as paisagens sertanejas cantadas pela dupla implicam um modo de ver e ouvir os sertões, aberto às influências de extenso imaginário às voltas da ideia de sertão; ideia central ao entendimento da formação territorial brasileira, portanto, a obra da dupla encarna uma outra narrativa sobre esse processo.

**Palavras-chave:** Sertão. Paisagem. Música caipira. Geografia Cultural

### LANDSCAPE, BRAZILIAN BACKLAND AND NATURE IN PENA BRANCA AND XAVANTINHO VOICES

### Abstract

The article relies on the New Cultural Geography ideas to reflect on the landscape and Brazilian backland in the songs from the Brazilian bumpkin country duo Pena Branca and Xavantinho. Its aim is to show that the Brazilian backland landscapes present in their songs infer a way to see and hear the backlands, opened to the extensive fabulous influences around the ideas of Brazilian backlands; the central idea to the understanding of the Brazilian territorial formation, therefore, the duo's work brings another narrative about this process.

**Keywords:** Brazilian Backlands. Landscape. Brazilian bumpkin music. Cultural Geography

### Introdução

É o objetivo deste artigo sumarizar alguns dos resultados da pesquisa que lhe serve de matriz, e submeter a debate sua base teórica. A investigação trabalha as canções da dupla caipira Pena Branca e Xavantinho, especialmente aquelas portadoras do vocábulo “sertão”. A dupla se posiciona como artífices da tradição, conhecedores dos ritmos tradicionais – como o cururu – e das histórias do sertão. Sertão, na música caipira, é como um marco geodésico que atesta o fazer música raiz. Sertão é uma palavra de força da nossa história desde Euclides da Cunha, via de interpretação de um país em construção, aliás, desde então as noções de sertão e de país inacabado andam juntas. A pesquisa então se pergunta: o que dois músicos mineiros, munidos de viola e violão, tem a dizer sobre os sertões tão densos de história?

Um dos primeiros passos da pesquisa foi perceber que as músicas abordam os sertões como paisagens. Paisagem, tal qual sertão, é um conceito de alta carga política e ideológica, um modo de ver em que desembocam imaginários. Sobre paisagem esboçamos a abordagem

do conceito na primeira parte do artigo, levando-o até a música para pensá-los juntos no contexto desta pesquisa. Os debates sobre cultura são brevemente apresentados aí, de modo transversal. Na segunda parte apresentamos José Ramiro Sobrinho e Ranulfo Ramiro da Silva, o Pena Branca e Xavantinho; um pouco da trajetória pessoal dos dois irmãos e sua carreira artística. É aqui que conduziremos o leitor por uma viagem até os sertões cantados pela dupla, objeto central de nossa investigação. Ao final desse percurso, as considerações finais reúnem alguns resultados da pesquisa, especialmente uma forte – sugestiva e fecunda – relação entre sertão e natureza nas músicas da dupla.

### **A paisagem como um modo de ver e ouvir o mundo**

O conceito de paisagem, tal qual o conhecemos, é fruto do desenvolvimento conjugado das artes e das ciências durante o Renascimento europeu (COSGROVE, 1985). A proximidade entre essas áreas – futuramente separadas – foi costurada pela partilha das mais criativas aplicações da geometria euclidiana. Destaca-se aqui a técnica de perspectiva linear, cuja invenção e aplicação é atribuída aos manuais do arquiteto Leon Battista Alberti, datados de 1443. Sua proposta consistia no uso de duas estruturas – planta e elevação – que conferiam profundidade aos registros. Alberti pretendia criar um método de *costruzione leggitima* (COSGROVE, 1985, p.48), com a intenção de ser mais preciso na reprodução bidimensional de espaços tridimensionais. Tratava-se de uma inovação em termos de reprodução da realidade, um salto qualitativo comparado às artes do medievo, estas “sem qualquer consideração para com as características reais das coisas e dos seres representados” (SEVCENKO, s/d, p.26).

A preocupação com uma paisagem realista, representada com precisão e fidelidade reflete a importância econômica e política da noção de espaço. Segundo Sevcenko (s/d, p. 33), o espaço no renascimento tem dois princípios cardinais: unidade e unificação:

unidade de espaço, unidade de tempo, unidade de tema e unidade de composição sob os cânones unificados das proporções. Nada mais adequado a um mundo marcado pelos esforços da unificação política sob as Monarquias nacionais, unificação geográfica através do mapeamento de todo o globo terrestre, unificação da natureza sob o primado das leis universais.

O conceito de paisagem nasce da grande expansão comercial do século XVI. Não era somente o capital comercial que adquiria novas escalas, também se expandiam as fronteiras da alteridade europeia, inundada por uma profusão de imagens de mundos supostamente

estranhos. Aqui a paisagem cumpriu uma importante função de visualização do outro, papel até então insuspeito. Cosgrove (1985) chama a atenção da Geografia para certo descuido nas elaborações deste conceito, especialmente pela falta de um debate mais apurado sobre seu caráter ideológico e visual:

Some have even begun to explore ideological assumptions inherent in our concepts of space itself. All of these are important matters. But the ideology of vision, the way of seeing implicit in much of our geography still awaits detailed examination. At the most obvious level, we warn students of the pitfalls of accepting the authority of numbers, of the dangers of misused statistics, but virtually never those of accepting the cartographic, still less the landscape image. (COSGROVE, 1985, p. 58).

A paisagem tal qual a concebemos aqui, encarna um “modo de ver” (COSGROVE, 1985) importante na constituição de uma noção de mundo burguesa.

### **Notas sobre a paisagem na Geografia**

Nossa investigação está conceitualmente apoiada na assim chamada “Nova Geografia Cultural”, um rebatimento do espírito crítico da década de 1980 nos estudos culturais de nossa disciplina. Os dois autores basilares desta pesquisa atuaram na revisão crítica da Escola de Berkeley, especialmente dos escritos de Carl Sauer, sobretudo seu manifesto de método “A Morfologia da Paisagem”, de 1920. A crítica mirou a noção de cultura saueriana; em que “valores ou normas típicas são postulados como o mecanismo através do qual um objeto transcendental [a própria cultura] se traduz em uma forma que pode ser internalizada por indivíduos” (DUNCAN, 2002, p. 18); bem como seu conceito de paisagem cultural: uma unidade sintética e estática, sem dinamismo; criadora de uma percepção da paisagem como um todo harmonioso e imune a contradições (COSGROVE, 1985). Ainda sobre o conceito saueriano de paisagem, outra crítica importante diz respeito ao seu apelo exclusivo pelos registros materiais, lidos como indicadores culturais das civilizações.

A virada crítica da década de 1980 incorporou à Geografia novas bases teóricas e metodológicas. Dada a brevidade do texto, apresentamos as principais: a Geografia Radical; baseada na renovação do debate marxista sobre cultura, a Geografia Humanista; com inspiração na fenomenologia e no existencialismo, e cuja aporte viu na paisagem uma conexão profunda com os sentimentos humanos, e a Geografia pós-moderna, onde a paisagem é discutida através de metáforas próximas do teatro e da noção de espetáculo. Um outro

caminho aberto pela renovação dos estudos culturais em nossa área é justamente aquele que nos interessa mais de perto, os trabalhos no campo do simbolismo, da linguagem e da desconstrução dos significados da paisagem, um ponto de convergência entre as formulações marxistas – especialmente aquelas que apontam na paisagem seu caráter classista, com a expressão dos interesses hegemônicos no retrato de cenários harmoniosos livres de conflitos sociais – e humanistas, principalmente dos trabalhos que resgatam os sentidos históricos e sociais da semântica embutida nas paisagens, portanto abertos a interpretações novas e conflitantes (COSGROVE, 1990).

### **A paisagem entre o visto e ouvido**

Nestes termos, os novos estudos culturais em Geografia incorporaram objetos como a literatura, o cinema e a música, desta vez sob novos vieses, entre eles o interpretativo. O contato cada vez maior com a hermenêutica e com os novos desenvolvimentos da antropologia, especialmente as contribuições de Geertz (2008); cujo movimento visa retirar a cultura dos andares superiores e inalcançáveis da ação humana para torná-la um conceito menor, operacional e analisado através de uma descrição densa: um esforço de tradução e situação do pesquisador dentro das estruturas de significados de outras sociedades; trouxe para a Geografia um novo aporte da cultura e da paisagem, posicionando a própria ideia de paisagem como tema de reflexão (DANIELS, 1989; COSGROVE, 1990, p. 3): “the idea of landscape as a symbolic structure which may be interpreted to yield a deep deposit of social, political and cultural meanings is now widely accepted in geography and related disciplines”.

Hoje a Geografia está disposta a pensar as paisagens como um modo de ver (COSGROVE, 1985;1990), colocando em questão a suposta objetividade do olhar e buscando contextualizar suas investigações, levantando temas como o papel do pesquisador e sua visão de mundo, a percepção dos sujeitos que habitam, produzem e interpretam suas paisagens, e como todas essas leituras da paisagem se dão por dentro – e por fora – dos significados que amparam – e confrontam – a ordem social (DUNCAN, 1990).

Paisagem sempre foi um modo de ver, ver a si e ver o outro. Também é um dado mediado da existência, um “documento da cultura” (MORAES, 2005, p. 23) que todas as sociedades criam para perseverar, produzindo meios de atender demandas universais – a alimentação, o vestuário e o abrigo –; e um canal que comunica suas qualidades mais profundas, “os hábitos culturais da humanidade sempre deixaram espaço para o caráter

sagrado da natureza [...]. Todas as paisagens têm a marca de nossas persistentes e inelutáveis obsessões” (SCHAMA, 1996, p. 29). Toda apreciação da paisagem encarna um gesto social que mobiliza convenções, hábitos e significados múltiplos, e que se realiza na unidade indissociável entre sujeito e objeto, “pois enquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente” (SCHAMA, 1996, p. 17).

Existe uma ideologia visual inerente a paisagem, esse debate é uma ressonância na Geografia daquilo que Duncan (1990) identificou como um “*antiocularism*” presente em parte das ciências sociais. Desde então, uma parte da literatura em Geografia se debruçou sobre a visualidade como base do conhecimento. Quando falamos em visualidade apontamos para as formas com que os objetos são vistos, e como a visão é um aspecto importante de sua constituição objetiva (ROSE, 2013). A singularidade do nosso material de pesquisa – em si, um documento sonoro – reforça a importância desse debate. No campo da musicologia também já se levantou pauta semelhante, especialmente devido aos contatos crescentes desta área com a antropologia: “A sensação de ouvir foi, durante muitos séculos, dominada pela percepção visual” (PINTO, 2001, p. 222). Cabe lembrar a precedência cronológica dos registros visuais em relação aos sonoros, datados do século XIX pelo menos se considerarmos os equipamentos de gravação (FINN, 2013). A ciência é acostumada a lidar com “coisas” estáveis que se desenrolam em tempo de serem perfeitamente descritas e medidas. Já “a música não é uma coisa, mas uma atividade. Não algo que é, mas algo que se faz. ‘A música, a coisa, é uma ficção, uma abstração da ação, cuja realidade desaparece tão logo que examinamos de perto” (SMALL apud FINN, 2013, p.196).

Ainda é necessário refletir sobre a constituição daquilo que é visto, ou seja, se a paisagem é um modo de ver quais são os fatores que autorizam, ocultam e moldam aquilo que é visto? Uma resposta mais simples (ainda que adequada) pode situar essas forçantes no extenso campo da cultura – não de modo exclusivo, no entanto, aqui é importante refletir sobre o que entendemos por cultura. Para Geertz (2008), a cultura é uma estrutura significativa, com signos socialmente estabelecidos a ponto de criar uma certa familiaridade cotidiana nos hábitos, “um documento de atuação” (2008, p. 8), portanto todo o esforço etnográfico começa por situar o pesquisador, habilitá-lo a compreender como uma sociedade vê, pensa, age e narra seu mundo. Para Duncan (1990, p. 16), nestes termos a cultura constitui um campo discursivo: “The term discursive fields here refers to a range of competing discourses constituted by a set of narratives, concepts, and ideologies relevant to a particular

realm of social practices”. Toda ordem social pressupõe um conjunto de discursos com diferentes graus de sincretismo, confronto ou desconhecimento mútuo.

Partícipe da cultura, a paisagem tem na sua criação matéria e ideia, teorias, saberes, crenças e práticas, e traduzem “projetos, interesses, necessidades, utopias” (MORAES, 2005, p. 22). É nesse sentido que, para Duncan (1990), as paisagens atuam como textos que embutem e comunicam sentidos que remetem às disputas materiais. A noção de texto adquire importância em qualquer sociedade assentada sobre ampla tradição textual. Em sua pesquisa sobre a paisagem urbana de Kandy – capital cingalesa – às vésperas da capitulação frente aos britânicos, Duncan (1990) mapeou uma longa tradição textual que codificava os deveres do rei em duas diferentes linhas: Sakran e Asokan, cada qual baseando sua noção de poder real em certas atitudes emuladas das divindades hindus e budistas. Tais atitudes passavam pela elaboração da paisagem da cidade, de modo que a arquitetura de Kandi remetia a significados egressos da cosmogênese budista. A noção de textualidade pressupõe outra, a de intertextualidade. Esta última representa uma interação entre diferentes tipos de texto (incluindo as paisagens) e seus significados inseridos na prática social, um constante intercâmbio que conduz as ideias ao longo de diferentes veículos.

Ao se debruçar sobre a paisagem o observador não a percebe com neutralidade. A descrição pressiona os limites de nosso conhecimento, nossos contextos intelectuais, sociais e o nosso domínio da linguagem. É aqui que operam as ideologias, “avaliadas aqui em sua positividade, enquanto valor simbólico produzido e consumido socialmente, enquanto combustível intelectual que impulsiona a prática social” (MORAES, 2005, p. 40). Também é aqui que operam os afetos, as bagagens nostálgicas da memória e do sagrado (SCHAMA, 1996), portanto a paisagem é um modo de ver, ouvir e imaginar, portanto, abrange o conjunto das formas perceptivas, é impossível separá-las com precisão.

### **Paisagem, canção e sertão**

E como a paisagem e a música se relacionam no contexto dessa pesquisa? Partimos de uma conjugação simplória, tal qual a paisagem a música também instaura ordens instáveis. Desde seu berço renascentista a paisagem implica níveis diferentes de ordenamento. Pode-se dizer que esse ordenamento começa na própria construção da paisagem: “a construção do habitat necessariamente envolve projeções, pré-ideações, avaliações, enfim formas de consciência do espaço” (MORAES, 2005, p. 27). Existe uma operação seletiva que extrai do

mundo sua banalidade para impor formas criadas, aquelas marcas que no pensamento saueriano são verdadeiros testemunhos de uma civilização. Tais formas respondem tanto pelas determinações econômicas quanto por outras tantas no campo da cultura e do sagrado.

A música também é um evento que instaura um tipo de ordem, trata-se de um conjunto de sons culturalmente organizados (OLIVEIRA PINTO, 2001). O aparente caos do mundo é uma coleção de ruídos que “se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação” (WISNIK, 2007, p. 33). Não é banal que tantas cosmogêneses no campo dos mitos façam nascer o mundo a partir da música. “Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador” (WISNIK, 2007, p. 33). Naturalmente, paisagem e música instauram ordens provisórias premidas por forças aparentemente entrópicas, mas que se revelam portadoras de novos ordenamentos.

Nossa investigação conjuga paisagem e música para entender a noção de sertão nas canções da dupla caipira Pena Branca e Xavantinho. A ideia de sertão extrapola o contexto pesquisado aqui e se constitui abertamente como antítese de toda forma de ordem estatal, tal oposição vem desde suas mais remotas origens coloniais e adquiriu destaque na primeira república, quando compôs com a noção de litoral um par analítico fecundo para as ciências sociais nascentes no país. Data desse período um interesse amplo pelo tema dos sertões, sem dúvida despertado pela publicação da obra seminal de Euclides da Cunha (*Os Sertões*, 1902). Foi nesse contexto de descoberta – ou redescoberta – dos sertões que se aqueceu o caldo da música sertaneja, entendida aqui como “toda música produzida [...] onde efetivamente há sertões” (BACCARIN, 2000) e que “vinha sendo adotado na definição de gêneros que não eram urbanos desde o começo do século [XX]” (NEPOMUCENO, 1999, p. 112).

Dava-se aquilo 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. Esse encontro se dava nas encruzilhadas entre os sertões e a cidade – no caso do samba, analisado pelo autor o encontro se deu no movimento da classe média intelectualizada que subiu os morros do Rio de Janeiro – e refletia os estímulos da época, 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). Para Cândido (1984), ocorre algo semelhante na literatura com a publicação e divulgação de várias obras regionais que oferecem um panorama das diferentes parcelas do país.

A música caipira encontrou espaço nesse esforço multifacetado de afirmação da nacionalidade, 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. Foi nesse contexto que ocorreram as primeiras gravações em disco, datadas de 1929 e por iniciativa de Cornélio Pires, um entusiasta da cultura caipira (VILELA, 2015; NEPOMUCENO, 1999). 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 pelo país nas décadas de 1920 e 1930. Não resta dúvidas de que o extenso conjunto de músicas sertanejas atuou no sentido de ordenar os sertões, transformando-os em paisagens mais familiares ao imaginário de um país que tomava conhecimento de si mesmo. As canções de Pena Branca e Xavantinho estão a jusante desse processo, seus registros em disco começam pelo menos 5 décadas depois (o primeiro disco é de 1981). O sertão ainda é um tema essencial, mas as canções revelam alguns traumas desse movimento de ordenação do território e das gentes que nele habitavam.

## **As paisagens sertanejas cantadas por Pena Branca e Xavantinho**

### **A dupla caipira**

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 e nas cercanias de 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). Ambos faleceram em São Paulo, Xavantinho em 1999 e Pena Branca em 2010. Juntos lançaram 10 discos ao longo de 18 anos: *Velha Morada* (Warner, 1981), *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). Eis o recorte discográfico da pesquisa, rastreando nela as canções portadoras do vocábulo sertão, essa palavra de força na história brasileira. Uma outra fonte da pesquisa são as entrevistas gravadas, inicialmente usa-se os registros de duas gravações feitas nos programas Ensaio (TV Cultura, 1995) e Toda Música, este último integra a programação da rádio Cultura FM. Em homenagem a Xavantinho, a emissora fez um compilado com três entrevistas realizadas entre 1995, 1997 e 1998, ano em que o músico faleceu. Para facilitar a transcrição dos diálogos usa-se, aqui, as iniciais dos nomes artísticos: *P* para Pena Branca e *X* para Xavantinho.

O interesse investigativo sobre a dupla mora no fato de que os dois irmãos se colocaram como legítimos artífices da música caipira, e assim foram reconhecidos e recebidos em espaços que escrutinavam os convidados a partir desse critério de autenticidade. Naturalmente, essa noção de autenticidade imputada à dupla nos interessa como ponto de partida e integra a pesquisa como aspecto a ser analisado, para Ortiz (1994, p. 8) “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”, no entanto, não vamos estender essa reflexão no espaço deste artigo. Sumariamente, pode-se dizer que parte do debate se dá na distinção entre música caipira e sertaneja, a primeira seria fruto de uma sociabilidade original caipira e a outra a perversão desta sociabilidade pela intrusão do mercado. Pimentel (1997) resume o debate nestes termos “música raiz” contra “música cama redonda”, nessa clivagem “a tradição, tomada como um critério unificador do imaginário do sertão e [...] 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). O domínio da viola e o conhecimento do sertão são duas balizas importantes para essa percepção de legitimidade. A carreira em disco começou em 1981, e a dupla se via como portadora de um repertório que partilha da memória coletiva de um Brasil rural, como contaram nas entrevistas ao programa Toda Música da rádio Cultura:

X: e quando nós canta o povo sabe que a gente é tradicionalista pra cantar o passado, mexer na saudade né, e o show nosso é meio chorão, começa por esse interior ai que a gente canta ai ce vê aqueles senhores da face rugada chorar copiosamente, e falando isso “eu fui carreiro meu filho e hoje eu não

tenho nada aqui ao não ser a lembrança”. (TODA MÚSICA, 1998).

Outro elemento rico para análise é o fato de que a dupla lia sua formação roceira como fundamento de sua atuação artística, o que pesava também na escolha do repertório visto como tradicional pelos dois músicos:

X: Música pra mim, acho que ela desce direto, tem o momento dela, e é muito ligada aquela minha infância né, aquela dificuldade de roça, pessoal sem recursos, hoje eu me coloco no lugar dos lavradores, pessoas que trabalhava assim na era de tração animal, não tinha um tratorzinho, era tudo mesmo no bico do arado, carpinera, enxada com cabo curto ali né, aquela coisa de levantar de manhã e bater o vale com a canela mesmo, então isso ai não saiu da minha cabeça não, dia a dia tá sempre acontecendo né, então minha música tem muito de roça, eu ligo ela com a cidade assim com muita facilidade, que a vivência daqui hoje com a vivencia que eu tinha de lá, junto as duas e a preocupação com esse negócio com o social, é muito dividido isso dae.” (TODA MÚSICA, 1995)

Os irmãos viveram a infância como meeiros em uma fazenda na zona rural de Uberlândia. A vida na roça tinha forte presença da música “aquelas 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). A fazenda era então um campo fecundo para o surgimento de músicos, os bailes e as festas eram oportunos para a apresentação das duplas e movimentavam a região, atraindo tocadores de bairros vizinhos:

X: e tinha violão ali, aparecia as vezes mais sanfona na região, quem tinha um violão ali era um convidado pra anima as festas ai 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 ai ficava mais visto. P: que é perto deles tinha um lampião ali né pra pessoa ter visual mesmo.” (TODA MÚSICA, 1995).

O falecimento do pai forçou nova mudança, desta vez para o bairro do Patrimônio, nas bordas da cidade de Uberlândia. Entre as décadas de 1940 e 1960, o bairro era majoritariamente habitado por famílias negras instaladas e empregadas em condições precárias (MACHADO, REIS, 2009). Um amigo vizinho da dupla informou que os dois permaneceram ligados à música (MACHADO, REIS, 2009). Em Uberlândia participavam das Folias de Reis ao mesmo tempo em que trabalhavam em uma empresa que montava chapas de caminhão. No entanto, a instalação na cidade mineira impactou profundamente a organização da família, como conta José Ramiro, o Pena Branca:

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 fazer, 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 figurifico, de figurifico 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).

Já na década de 1950 a cidade de Uberlândia contava com certos estabelecimentos que suportavam uma vida cultural urbana (MACHADO, REIS, 2009). Destacavam-se os cinemas com uma arquitetura empenhada em transmitir a atmosfera moderna que pesava sobre o país. Os irmãos Ramiro eram frequentadores das matinês aos domingos, conheciam os personagens da época e entre eles uma ligação especial com Mazzaropi (ENSAIO, 1991), o “Carlito caipira” como cantaram na canção “*Mazzaropi*” (composição de Jean Garfunkel e Paulo Garfunkel). Além das salas de cinema, Uberlândia também abrigava emissoras de rádio. Exemplos como a Difusora, a Educadora e a Cultura, tinham em comum certo projeto civilizacional e dispunham de programação composta por crônicas cotidianas e históricas de fundo patriótico, além do espaço dado a assim chamada música erudita. Gradativamente as estações cederam espaço para músicos regionais, por trás da aceitação havia a percepção do sucesso que as duplas ofereciam em termos de publicidade conjugada aos programas. Foi assim que os irmãos Ramiro chegaram ao programa do “coronel Hipopóta” na rádio Educadora, um dos mais afamados programas de corte regional na cidade. Foi o coronel quem submeteu a dupla ao batismo artístico, isso por volta do ano de 1961:

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 baruiio, 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).

Peroba e Jatobá não era nome que agradava a dupla, adotaram outro: Barcelo e Barcelinho, a contragosto do coronel Hipopóta. A insatisfação persistiu, mudaram para Xavante e Xavantinho mas agora o problema era outro, o nome artístico Xavante já estava patenteado. Dessa vez a alteração foi menor, escolheram Pena Branca preservando o

Xavantinho, firmava-se o nome com o qual fariam carreira (ENSAIO, 1991; NEPOMUCENO, 1999) Uma nota importante: a última mudança se deu quando a dupla já estava em São Paulo buscando se profissionalizar na música. A despeito de tantas mudanças de nome, a dupla se destacou no cenário radiofônico de Uberlândia, por outro lado, como não eram pagos pelas apresentações, tiveram de buscar sustento noutras atividades. Xavantinho passou a trabalhar em uma transportadora. Além disso, nesse tempo já falavam em viajar para São Paulo ainda que fossem desacreditados pelos próprios colegas da cidade (ENSAIO, 1991). A essa altura a capital paulista já despontava nacionalmente como a “meca da música sertaneja” (MACHADO, REIS, 2009), Caldas (1979) sustenta que esse gênero foi a contribuição paulista na comunicação de massas brasileira. Xavantinho se aproveitou de um trabalho para o qual foi enviado em Goiás, na volta permaneceu em São Paulo e se arranhou em outra empresa do mesmo ramo, comprando a vinda de pena Branca no ano seguinte:

X: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).

A dupla chega em São Paulo por volta de 1969. Nessa época, os dois irmãos continuaram trabalhando em vários tipos de serviços braçais, conciliando tais jornadas com os prêmios oferecidos nos eventos dos quais participavam, especialmente festivais de canção nas emissoras de rádio da capital paulista (MACHADO, REIS, 2009). Merece destaque a participação de Pena Branca e Xavantinho no festival MPB Shell, realizado pela Rede Globo em 1980. Os músicos falam sobre os contatos que ela trouxe:

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 é do primeiro disco: *Velha Morada*, lançado em 1981 e que inaugura a carreira da dupla nas gravadoras. O relato dos músicos sobre esse período mistura a empolgação por ingressar na vida artística, com as decepções em relação aos ganhos insuficientes e a desatenção por parte da gravadora (segundo os músicos, a gravadora não informava a vendagem). Os dois irmãos cogitaram abandonar a carreira artística ou mudar seu repertório. Os contatos abertos pela presença nos

festivais e pelo lançamento de *Velha Morada* garantiram a insistência naquilo que eles encaravam como um trabalho sério, como conta Pena Branca:

[...] 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 passamos então nois tá fazendo o que nois passamos, e o que nois passamos dentro da cultura é isso aí.” (TODA MÚSICA, 1995).

Entre os contatos de maior destaque está Rolando Boldrin, músico entusiasta da cultura caipira e que à época iniciava o programa 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). Outro espaço de autoridade era o programa *Viola, minha Viola*, apresentado por Inezita Barroso a partir de 1980 e desde então “a maior vitrine da música sertaneja-raiz, sempre fiel ao público apreciador de modas de viola e da arte de bons violeiros” (NEPOMUCENO, 1999, p.197). Tanto Boldrin quanto Inezita possuíam sérias restrições aos músicos que frequentavam seus palcos, a volta às origens e o amor à terra são provas de fogo da seriedade dos violeiros para Inezita Barroso (TAUBKIN, 2008). Como nos diz Xavantinho (ENSAIO, 1991): “se não cantasse catira senão dançasse a catira não era violeiro”. 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. A participação de Pena Branca e Xavantinho nos dois programas era recorrente, o que – no âmbito da nossa pesquisa – reforça a percepção de sua legitimidade.

Rolando Boldrin pôs a dupla em contato com Milton Nascimento graças à gravação da canção Cio da Terra (composta por Milton, junto a Chico Buarque) pela dupla. A aproximação rendeu muitos frutos e significou uma razoável estabilização na vida dos irmãos: “nois tava comendo só o feijãozinho com farinha, agora tem uma carniinha no meio” (P, TODA MÚSICA, 1997). Em parceria com Milton Nascimento, Tavinho Moura e Marcus Viana, lançaram seu terceiro disco: Cio da Terra, que saiu pela Continental no ano de 1987 (a dupla não gravava desde 1982) 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. A partir desse registro a dupla embarcou com seriedade na gravação de canções egressas da MPB (*Ciúme, No dia que eu vim-me embora* e *Canto do povo de um lugar*, de

Caetano Veloso, *Morro Velho* de Milton Nascimento, entre outras) e de outros compositores regionais. A seleção dos trabalhos se pautava pela temática rural e pelas capacidades musicais da dupla. Os agradecimentos presentes no encarte do disco Cio da Terra 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”.

### **Preâmbulos sertanejos**

A palavra sertão tem a colonização como berço e o entroncamento dos territórios brasileiro, português e africano como lugar. Sua etimologia não é muito precisa, remete a elementos diferentes que partilham de um núcleo comum: a distância. Nos dicionários lusitanos, entre os séculos XVIII e XIX, era definido como abreviação de *desertão*, este último ancorado sobre duas ideias: a noção espacial de interior e a social de deserto (LIMA, 2013). Desertão pode ser uma corruptela do latim *desertum*, herdando o sentido de deserto, lugar despovoado e interiorano, mas também aparentado de *desertor*. Bem se sabe que os sertões eram o itinerário preferido dos desertores, daqueles que fugiam do recrutamento “forçado à pau e corda” e que buscavam o mato, antítese concreta dos espaços urbanos regimentados pelo Exército colonial (BEATTIE, 2009). Outras derivações do latim desaguam em sertão, palavras como *sertanun* e *certum* diziam respeito às matas entrelaçadas, emaranhados de difícil acesso. Da experiência colonial na África procede *mulcetão*, dizendo respeito às áreas distantes da costa. Uma versão contemporânea não contradiz nossa breve cartografia de significados de sertão, Aurélio Buarque de Holanda define sertão como: “1. Região agreste, distante das povoações e das terras cultivadas; 2. Terreno coberto de mato, longe do litoral; 3. Interior, pouco povoado” (LIMA, 2013, p.104).

É notável que a palavra sertão conste nas descrições de Pero Vaz de Caminha, destinadas ao rei de Portugal para atualizá-lo do achamento destas terras. A partir do mar, o cronista viu uma “terra com arvoredos, que nos parecia muito longa” (KOK, 2004, p.19). Essas terras que escapavam ao alcance da vista foram chamadas de sertão. Séculos depois, a palavra sertão passou a designar uma “maneira peculiar de narrar o projeto sempre problemático da fundação nacional brasileira a partir dos confins, das margens em que se refletem e se cruzam as dúvidas sobre os dilemas da nossa formação [...]” (STARLING, 2008, p.133). A ideia de sertão tem essa vocação fundacional, quase como uma certidão de

nascimento que se renova em tempo de traduzir o país. Não resta dúvidas de que foi Euclides da Cunha quem conferiu tamanha força a esta ideia (STARLING, 2008; 2019) e não o fez sem ambiguidades. No pensamento euclidiano sertão pode designar lugares diferentes, da aridez de Canudos a umidade opressiva do Alto Purus (STARLING, 2008). Por baixo de climas tão diferentes, em superfície, “o sertão é apreendido como solidão, isolamento e perda, a força primitiva de uma região ainda em trânsito entre natureza e cultura, dominada pela resistência ao moderno e imersa na tradição” (STARLING, 2008, p. 136).

Esse sertão inacabado é a gênese de argumentos sociológicos sobre o Brasil a partir da primeira república (LIMA, 2013), lugar de uma perspectiva original sobre o país puxada por uma contínua redescoberta intelectual e política a partir de suas bordas. Os agentes desse processo são variados (musicólogos como Mário de Andrade e Villa-Lobos, indianistas, sanitaristas, historiadores, ensaístas e militares, segundo Starling [2008, p. 137]) e partilham do imperativo de costurar o país às suas margens, ato contínuo em relação àquele “primeiro assalto” (CUNHA, 1981, p.XXIX) que foi Canudos, ainda tangidos pelo projeto de “incluir a nação inteira numa única narrativa” (AMADO, 1995, p. 1995 apud LIMA, 2013, p. 19), numa única coordenada histórica e em um único mapa, mas desta vez sem armas de fogo.

Portanto “sertão é uma categoria chave na imaginação sobre o Brasil” (LIMA, 2013, p. 17). Seu conteúdo é portador de uma certa negatividade relativa à cidade, é necessário se opor a ela para adquirir forma. É conhecido o trato seminal que Euclides da Cunha dá a questão: “Discordância absoluta e radical entre as cidades da costa e as malocas de telha do interior que desequilibra tanto o ritmo de nosso desenvolvimento evolutivo e perturba [...] a unidade nacional” (CUNHA, 1981, p. 348). Entre os sanitaristas, no começo do século passado, dizia-se que nos sertões reinavam as doenças tropicais, somadas ao isolamento e ao abandono das elites litorâneas. Para o médico Afrânio Peixoto, atualizando outra máxima euclidiana (relativa à rua do Ouvidor, também na capital), “o sertão no Brasil começaria onde terminava a Avenida Central” (LIMA, 2013, p.107).

Outrossim, o também sanitarista Miguel Pereira considerava o país um imenso hospital (LIMA, 2013). Na música sertaneja, sertão é o lugar que atesta os vínculos com a tradição. É um dos signos que delineiam o cenário da sociabilidade caipira e aqui se renova o contraste com a cidade (PIMENTEL, 1997). Chama atenção o fato de que essa contradição, essa busca temática pelos sertões, ocorra nos registros em disco, ou seja, a partir da cidade.

## Uma visita ao sertão

Como antecipamos páginas atrás, um dos objetivos desse artigo é dar corpo a moldura teórica da pesquisa e apresentar seus primeiros resultados. Outra antecipação importante diz respeito ao alcance deste artigo, nele pretendemos esboçar o que chamamos de primeira camada de análise, onde extraímos das canções selecionadas os elementos paisagísticos que reconstituem os sertões de Pena Branca e Xavantinho. Trata-se de uma adaptação do método interpretativo proposto por Duncan (1990), adotando a premissa de que tais paisagens são modos de ver e ouvir os sertões, seus conteúdos são textos pães de influências e interferências de amplo imaginário em torno dos sertões.

Esse sertão paisagem é revelado ao longo de uma viagem conduzida pelo cantador, noutras vezes é rememorado por aquele que fez a travessia rumo à cidade. São frutos musicados de um processo criativo que recorre a imagens visuais ligadas às experiências sertanejas, mediadas por uma interpolação entre imaginação e realidade (SANT'ANNA, 2000). Portanto, a dupla não canta um único sertão, nem descreve precisamente o sertão de sua infância na roça; fato reforçado pela abertura dos músicos para repertórios fora do mundo caipira. Os dois irmãos cantam os sertões sem nome (com exceção de *Grande Sertão*, quando mencionam as “colinas das gerais”, e *Vaca Estrela e Boi Fubá*; letra de Patativa do Assaré: “eu sou filho do Nordeste”; são exceções que não fogem muito a regra) sem cantar um cenário irreal. Se essa paisagem não remete a um lugar conhecido, o que ela representa? A investigação nasce aqui.

Para sintetizar e facilitar a visualização, organizamos esse quadro que reúne as canções, número de vezes em que ocorrem menções ao sertão e as respectivas referências paisagísticas associadas a estes lugares:

**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, suruína
Poeira/ Pingo d'água	5	Carro de boi, estradão, poeira, boiada,

		ribeirão, boiadeiro, trovoada, chuva, berrante
Estrada/Coração Matuto	1	Boiada, vento, berrante

Nota-se que a maior parte das canções carregam 1 ou 2 menções, somente duas delas fogem desse padrão: *Poeira* com 5 citações e *Visite o Sertão* com 4. Os números tímidos ocultam um aspecto interessante; o fato de que o sertão nestes registros ganha corpo através da paisagem, de modo que a citação opera como uma porta que se abre no texto para que o ouvinte caminhe por árvores, rios e chapadas musicadas por pássaros sertanejos. Neste sertão paisagem predominam componentes que poderíamos qualificar como naturais, ou seja, elementos da ordem do relevo, da hidrografia, da vegetação e do clima. São eles que formam as bases da noção de sertão e não seria precipitado demais afirmar que em alguns casos a noção se confunde com a própria natureza. Em algumas canções a natureza emerge 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, soberana sobre todo e qualquer direito terreno: “*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).

O tema da origem sagrada do sertão atualiza em nós aquela geografia fantástica que tangeu os portugueses a buscar, na América, o Eden; especialmente a partir dos rios caudalosos que julgavam nascer no Paraíso (HOLANDA, 2000). O sertão remete, então, a um tempo fora do tempo, ao momento da Criação e, portanto, ancora um direito de posse anterior a qualquer outro. Arrisca-se a hipótese de que esse elemento responde àquela instabilidade formadora dos ranchos, instalados para serem prontamente abandonados frente oficiais de justiça, agrimensores a serviço de fazendeiros locais e até mesmo pistoleiros. Monbeig (1984, p.144), estudando a zona pioneira em São Paulo e Paraná, lista as práticas correntes entre os grileiros beneficiados pelas dificuldades para a fixação dos limites das propriedades. “Toda terra, não doada em sesmaria, era teoricamente do domínio público, ou terra devoluta” (MONBEIG, 1984, p.144). Com a aprovação da Lei de Terras em 1850, a valorização se espraiava pelas terras mais próximas ao litoral e os posseiros buscavam os sertões. Quando suas terras eram reivindicadas seus direitos de ocupação eram negados (MONBEIG, 1984). O rancho aberto no mato – “*meu rancho lá na beira do caminho/junto ao Corguinho de água limpinha e corrente/tirei o mato e acariciei a terra*” (SILVA, Ranulfo R. Oração de camponês), tão logo abandonado (tema recorrente nas letras da dupla) é facilmente

incorporado à natureza que o criou: “*Aquele rancho que me pertencia/a natureza de cipó cobriu/ a porteirinha que bateu um dia apodreceu e pelo chão caiu*” (SILVA, Ranulfo R.; DA SILVA, Manoel R., Velha Morada).

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 (no registro: *Procissão de Gado* a “*voltinha pelos trilhos do sertão*” acompanha o sol, a caminhada se encerra quando ele se põe, retornando ao rancho iluminado por um lampião) ou aos pássaros muitas vezes, como no caso da canção *Saracurinha Três Potes*: “*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*).

Este sertão sagrado parece conservar a energia divina que lhe deu origem. No sertão renova-se a Criação em sentido extenso, na presença do plantio e dos animais, entre outras riquezas. A terra bruta tem seus dias de cio e sua fertilidade se traduz no germinar, como cantam na canção “E a mata gemeu”: “*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). É o trabalho do “roceiro de braço forte” (outro trecho da mesma música) quem faz a mediação entre a terra bruta e sua conversão em riqueza, nota-se que as técnicas são muito simples e remetem a prática de coivara, alvo de longa polêmica. Na gravação “Tirando aço do chão” o ouvinte é apresentado a outras riquezas naturais dos sertões: a mineração e a borracha: “*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*” (SILVA, Ranulfo R.; NETO, M. Tirando Aço do Chão). A música avalia positivamente tais atividades extrativistas dispostas em áreas tão diferentes, repete-se o gesto de fazer gemer o sertão, desta vez pela ação das peneiras, outrossim, via técnicas rudimentares. Aquela força criadora se traduz aqui em progresso material, chama atenção o fato de que são *commodities*, 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 para outro lugar por força da atividade que se instala pelas mãos do machadeiro.

Em síntese, é possível reconstruir uma paisagem sertaneja nas canções de Pena

Branca e Xavantinho. A viola tocada por Pena Branca, o violão nas mãos de Xavantinho e suas vozes terçadas, mapeiam um itinerário de escuta e imagens, uma viagem ao sertão – como nos pede a canção *Visite o Sertão*. Passamos por 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. Essa paisagem tão preta de natureza se refaz pela saudade, é o porto seguro daquela memória que fez a travessia rumo a cidade.

### **Considerações finais**

As paisagens sertanejas de Pena Branca e Xavantinho revelam tímidos níveis de humanização, é o rancho e suas partes, todas construídas de tal modo que parecem amparar o comentário de Monteiro Lobato “tão íntima é a comunhão dessas palhoças com a terra local, que dariam ideia 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). Eis aqui o Lobato de Urupês e Velha Praga, artigos do início do século passado e que germinaram o icônico Jeca Tatu, representação negativa do homem do campo que delatava seu semi nomadismo derivado do esgotamento das terras, e seu deslocamento para outras ainda mais confinadas no interior, um Lobato crítico do romantismo e que ainda não conhecia o movimento sanitaria da primeira república (LIMA, 2013). No entanto, longe de corroborar as afirmações de Lobato, aqui ensaiamos outra interpretação.

Essa presença tão significativa da natureza representa uma reelaboração afetiva das lembranças da dupla, recorrendo a elementos que impõem estabilidade (a mata, as árvores, as chapadas e os córregos) contra o dinamismo da vida na cidade. O sertão é a referência de uma vida ordenada, inteira e contínua, o princípio de tudo e o lugar do eterno retorno. Na canção *Poeira*, essa volta às origens é um ato de consubstanciação em que o caipira, ao morrer, torna-se poeira, matéria essencial e a sagrada argamassa da qual se fez o sertão e ele:

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).

No entanto, tais paisagens tão naturais não demarcam coordenadas que remetam uma região específica, as músicas não descrevem uma fauna ou uma flora que se possam atribuir a determinado bioma. Ora, que paisagem é essa então? Até aqui sustentamos que as paisagens são modos de ver, construções fortemente ideológicas (sem as conotações negativas do termo) e arraigadas numa profunda dimensão visual do conhecimento. Essa constatação fundamental da pesquisa não contradiz suas bases teóricas. Os sertões cantados por Pena Branca e Xavantinho não retratam uma paisagem específica, não é uma colagem da realidade para o texto. No trânsito do visto para o ouvido estão a imaginação e a memória; lembranças sublimadas. Sobre isso, nos diz Sant’anna (2000, p.57): “O que vale é a imaginação que se agrega ao saber comum, correndo de boca em boca, afortunado pela lapidação do tempo.” É assim que a realidade histórica se faz realidade artística, nas palavras do mesmo autor. Esse deslocamento abre a matéria musical para outras referências que também aludem aos sertões, para Moraes (2011) essa noção congrega um amplo imaginário que coloca a dimensão geográfica como centro da reflexão sobre o país. Anteriormente, neste artigo, procuramos mostrar a amplitude horizontal – a formulação euclidiana de que os sertões podem ser as macegas secas de Canudos, bem como a umidade opressiva do Alto Purus, em síntese: o Brasil é um conjunto de sertões (LEONARDI, 1996) – e vertical da noção de sertão, nascida da colonização e alçada ao posto de chave interpretativa do Brasil, gênese de tantas interpretações nas artes e na literatura das ciências sociais nativas.

A obra de Pena Branca e Xavantinho não está imune a esse imaginário difuso, suas paisagens de matas frondosas exemplificam a intertextualidade do projeto artístico da dupla. Alguns fatos corroboram essa suspeita: primeiro a importância do personagem Jeca Tatu para a dupla, conhecido e apreciado como ícone de uma identidade caipira. Sabe-se da extensa polêmica ligada ao personagem de Lobato. Outro aspecto importante foi a abertura de repertório dos músicos, incluindo registros alóctones em relação ao universo caipira, porém escolhidos por representarem outras paisagens sertanejas. A investigação caminha seguindo a tese de que as paisagens de Pena Branca e Xavantinho emulam uma colcha de retalhos, com pedaços de várias partes do país costurados sob influência deste extenso ideário. Sua força está aqui, nessa narrativa universal. É por isso que trabalhamos com o conceito de paisagem como texto, proposto por Duncan (1990), está claro que aqui os sertões remetem a algo maior.

A partir daqui a pesquisa é guiada por outra suspeita importante, a de que a obra da dupla pode, no seu todo, corresponder a uma interpretação sobre o árduo processo de formação territorial do país. Tal qual o sertão, não se trata aqui de uma narrativa acabada.

E por que alçar a noção de sertão ao centro da reflexão sobre a formação territorial? Para Moraes (2011, p.108), “o sertão é uma figura do imaginário da conquista territorial, um conceito que ao classificar (...) opera uma apropriação simbólica do lugar, densa de juízos (...) que apontam para sua transformação”. O conceito carrega em seu núcleo o pecado original de nascimento, o signo da conquista e da exploração efetiva que materializa o domínio destas terras. São áreas de ocupação rarefeita, por isso mesmo abriga níveis de humanização da paisagem tão escassos. O trânsito por fazer entre natureza e cultura (STARLING, 2008) se traduz em outra transição inacabada: a de espaço em território, e a de território em nação. É valioso pensar que com essa noção Euclides da Cunha fez com que o país olhasse para dentro e para trás, denunciando um descompasso de tempos entre a porção interiorana e a fachada atlântica do país. No entanto, por mais lento que corra o tempo do sertão – demandando outra velocidade, outra técnica, como na canção “Procissão e Gado” quando o sertanejo pede ao visitante para que “*deixe seu carro/na quebrada da estradinha/vamos dar uma voltinha/pelos trilhos do sertão*” (ERBA, José C; SILVA, Ranulfo R; URBANO, João B.) – existe nele um outro tempo em potência, “uma indução quanto ao uso futuro do espaço abordado” (MORAES, 2011, p.101). A música de Pena Branca e Xavantinho representa um fecundo campo de investigações sobre as formas e consequências do processo de formação do território brasileiro.

## REFERÊNCIAS

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

BEATTIE, Peter M.. **Tributo de Sangue: exército, honra, raça e nação no Brasil (1864-1945)**. São Paulo: Edusp, 2009. 488 p.

CÂNDIDO, Antônio. A Revolução de 1930 e a Cultura. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, n. 4, p.27-36, abr. 1984

COSGROVE, Denis. Landscape studies in geography and cognate fields of the humanities and social sciences. **Landscape Research**, [S.L.], v. 15, n. 3, p. 1-6, dez. 1990. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/01426399008706316>

\_\_\_\_\_. Prospect, Perspective and the Evolution of Landscape Idea. **Transactions Of The Institute Of British Geographers**, Loughborough, v. 10, n. 1, p. 45-62, maio 1985. New Series. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/622249?seq=1>. Acesso em: 18 jan. 2021.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de canudos. 30. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981. 416 p.

DANIELS, Stephen. Marxism, culture, and the duplicitly of landscape. In: PEET, R.; THRIFT, N. (org.). **New Models in Geography**. 2. ed. Londres: Routledge, 1989. p. 196-220.

DUNCAN, James Stuart. O supraorgânico na geografia cultural americana. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 00, n. 13, p.7-33, jan./jun. 2002. Semestral.

\_\_\_\_\_. **The city as text**: the politics of landscape interpretation in the Kandyan Kingdom. Nova York: Cambridge University Press, 1990. 229 p. (Cambridge Human Geography).

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

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ltc, 2008. 213 p.

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

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

LEONARDI, Victor. **Entre árvores e esquecimentos**: história social nos sertões do Brasil. Brasília: Editora da Unb/ Paralelo 15 Editores, 1996. 431 p.

LIMA, Nísia Trindade. Prefácio à segunda edição: o avesso do moderno.. In: LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2013. p. 13-43. (Pensamento Político-Social).

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: 10 maio 2021

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. 155 p. (Geografias).

\_\_\_\_\_. 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).

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, v. 0, n. 73, p.135-148, nov. 2005.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio.** São Paulo: Editora 34, 1999. 437 p. (Coleção todos os cantos).

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

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.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, [S.L.], v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0034-77012001000100007>. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000100007](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007). Acesso em: 18 jan. 2021.

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, jun. 2013. Semestral.

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

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 645 p. Tradução de Hildegard Feist.

SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento: os humanistas: uma nova visão do mundo. a criação das línguas nacionais. a cultura renascentista na Itália.** 4. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, /. 82 p. (Discutindo a História).

STARLING, Heloisa Murgel. **A palavra Sertão e uma história pouco edificante sobre o Brasil.** 2019. Suplemento Pernambuco.. Disponível em: [http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2243-a-palavra-sert%C3%A3o-e-uma-hist%C3%B3ria-pouco-edificante-sobre-o-brasil.html?fbclid=IwAR3pIZ84JWCu-HEL\\_7ENbSGWhg6wy83tU1fZv86n51uX2evxidxiULZII68](http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2243-a-palavra-sert%C3%A3o-e-uma-hist%C3%B3ria-pouco-edificante-sobre-o-brasil.html?fbclid=IwAR3pIZ84JWCu-HEL_7ENbSGWhg6wy83tU1fZv86n51uX2evxidxiULZII68). Acesso em: 17 maio 2021.

\_\_\_\_\_. A República e o Sertão.: imaginação literária e republicanismo no Brasil. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, v. 0, n. 82, p. 133-147, out. 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/626>. Acesso em: 10 maio 2021.

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

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



WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 283 p.

## REFERÊNCIAS EM ÁUDIO E VÍDEO

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

BRASIL, Rádio Cultura. **Homenagem a Pena Branca e Xavantinho**: toda música recebeu a dupla de violeiros em três oportunidades: 1995, 1997 e 1998. a edição especial compila trechos dessas entrevistas. Toda Música recebeu a dupla de violeiros em três oportunidades: 1995, 1997 e 1998. A edição especial compila trechos dessas entrevistas. 2010. Programa Toda Música. Disponível em: [ulturabrasil.cmais.com.br/programas/todamusica/arquivo/homenagem-a-pena-branca-e-xavantinho](http://ulturabrasil.cmais.com.br/programas/todamusica/arquivo/homenagem-a-pena-branca-e-xavantinho). Acesso em: 10 maio 2021

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

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.

PENA Branca e Xavantinho no Ensaio. Direção de Fernando Faro. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. São Paulo: Fundação Padre Anchieta (Tv Cultura), 1991. (66 min.), mp4, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8pSsSIKz9B4&t=2809s>. Acesso em: 10 maio 2021.

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

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; DA SILVA, Manoel R. Velha Morada. In: Pena Branca e Xavantinho. **Velha Morada**, São Paulo, Warner, p1980, 1LP, Faixa 1.

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