



## O GRANDE SERTÃO: UMA INVESTIGAÇÃO GEOGRÁFICA SOBRE OS SERTÕES DE PENA BRANCA E XAVANTINHO

*THE GREAT SERTÃO<sup>1</sup>: A GEOGRAPHIC INVESTIGATION FROM PENA BRANCA AND XAVANTINHO'S BRAZILIAN BACKLANDS*

**Renato Dias de Sousa**

Universidade de São Paulo (USP)

[renato.dias.sousa@usp.br](mailto:renato.dias.sousa@usp.br)

---

**Resumo:** Este artigo resulta de um Trabalho de Graduação Individual de mesmo nome, defendido no Departamento de Geografia da FFLCH-USP sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Valverde. Se trata de uma investigação munida dos instrumentais teóricos da Nova Geografia Cultural e debruçada sobre as letras de Pena Branca e Xavantinho. Da discografia da dupla foram extraídas as letras portadoras do vocábulo sertão, interpretando seus significados como representações do espaço situadas em um processo mais amplo de formação do território brasileiro.

**Palavras-chave:** Geografia, Música, Sertão.

---

**Abstract:** This article is a result of an Individual Graduation Work with the same title, presented in the FFLCH-USP Geography Department under orientation of Prof. Dr. Rodrigo Valverde. It is about of a research which has the New Cultural Geography theoretical instrumentals and it is elaborated on the lyrics of Pena Branca and Xavantinho. From the group discography were extracted the lyrics which bear brazilian backlands vocabulary, clarifying its meanings as representations of the space situated in a wider process of Brazilian territory formation.

**Keywords:** Geography, Music, Backlands.

---

---

<sup>1</sup> Optamos por não traduzir aqui a palavra sertão. A decisão reflete a profusão de sentidos que emergem quando se busca rastrear a etimologia deste vocábulo tão antigo e as dificuldades para encontrar um equivalente na língua inglesa. Traduziu-se o plural sertões recorrendo a uma das possibilidades. A longevidade da noção de sertão se traduz numa certa elasticidade semântica que impede uma definição precisa. No entanto, esse dado enriquece ainda mais a pesquisa. O artigo sintetiza os passos dados na monografia. Deixo aqui meus agradecimentos ao meu orientador, Prof. Dr. Rodrigo Valverde, e aos meus amigos Luiz Diego Verçosa e Carolina Oliveira, ambos indicaram fecundos caminhos para esta investigação.

## INÍCIO DA VIAGEM

“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).

As canções de Pena Branca e Xavantinho convidam seus ouvintes a se embrenharem pelo sertão. No contexto desse artigo, a viagem sugerida ao leitor tem por ponto de partida uma pergunta: qual ou quais os significados que orbitam a ideia de sertão nas canções de Pena Branca e Xavantinho? O movimento inicial foi o mapeamento das canções que carregam tal noção, seguido pela audição e interpretação das letras sob uma ótica geográfica, portanto externa ao domínio da linguagem musical. A perspectiva a que chamamos de geográfica retoma o tópico dos sistemas de representação postulados por Claval (1999), que apontam para mudanças epistemológicas que abriram a Geografia para as relações entre espaço e cultura, encontrando neste campo um universo discursivo que toma o espaço por objeto e que está situado no conjunto das transformações políticas vividas pelo país (MORAES, 2005).

É da porção mineira do Brasil caipira que vem a dupla Pena Branca e Xavantinho, saídos dos bailes de fazenda rumo às rádios de Uberlândia até as gravações em disco a partir de 1980. Em linhas breves cabe justificar o interesse especial pela dupla. Inicialmente nos apoiamos no fato de que Pena Branca e Xavantinho “cantam a autenticidade de uma memória rural já esquecida” (MACHADO, REIS, 2009, p.11). Já Taubkin (2008), em uma pesquisa sobre violeiros representativos desse “Brasil da Viola” e que tem por projeto recuperar fragmentos de uma Memória Brasileira às voltas desse instrumento interiorano (2008), nos diz que Pena Branca “é uma entidade; segue carreira solo representando o lirismo e a simplicidade da *música do sertão* numa fusão com outros segmentos da música popular.” (2008, p.33, grifo nosso). Peço ao leitor que se atente a ideia de que as canções da dupla pertencem aos domínios do sertão. Aqui o lugar sertão é muito mais que uma origem geográfica, trata-se de uma chave que reveste de autoridade os discursos que Pena Branca e Xavantinho emanam como legítimos representantes da música caipira, pois as referências ao sertão balizam o domínio deste gênero frente àquela derivação que passou a ser conhecida como música sertaneja (PIMENTEL, 1997).

Ao longo desta viagem o leitor perceberá que os sertões cantados por Pena Branca e Xavantinho descrevem paisagens. 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. Adaptamos ao contexto desta investigação o conceito de paisagem como texto proposto por James S. Duncan (1990). A metáfora textual (COSGROVE, 2000) permite pensar a paisagem como um documento social cujos significados estão imersos no plano das disputas políticas debruçadas sobre o espaço. No caso de Kandi, capital cingalesa estudada por Duncan (1990) na aurora do século XIX, a arquitetura da cidade reflete diferentes tradições sagradas e sua imagem ideal é parte da 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.

Esta investigação está ancorada 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.

A estrutura do artigo reproduz de modo mais enxuto a organização do trabalho original. A viagem conheça por uma apreciação da cultura caipira, seus sujeitos e os registros acerca das gravações em disco. Além disso, conta fragmentos da vida de José Ramiro e Ranulfo Ramiro passando pelos vários batismos artísticos até a admissão do nome Pena Branca e Xavantinho. A seguir, se discute o conceito de paisagem dentro da Nova Geografia Cultural, apresentando a contribuição de Duncan (1990) que municia esta investigação. A última parte do artigo contém os resultados da pesquisa, 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.

**A PRIMEIRA PARADA: O CAIPIRA E SUA MÚSICA***O Brasil da viola caipira*

Viajantes europeus deixaram relatos do cotidiano sobre o planalto de Piratininga entre os séculos XVIII e XIX. Os registros dão conta de uma vida de carestia mais ou menos remediada pelo movimento rumo aos sertões, como sugerem os debates guardados em atas da Câmara Municipal no ano de 1640 (KOK, 2004). As condições geográficas do planalto convidavam ao avanço do povoamento (PETRONE, 1970). Desde o século XVII, São Paulo já despontava como “centro de amplo sistema de estradas expandindo-se rumo ao sertão e à costa” (HOLANDA, 2017, p.22). A “economia de pobreza” que diferencia o Brasil caipira das outras partes do território (RIBEIRO, 1997, p.364) e a posição bem servida de caminhos, justificam o encontro entre os cronistas estrangeiros e tropeiros dispersos pelo interior. Na caracterização destes sujeitos pobres pelas mãos e olhos europeus, a presença da viola era muito comum (VILELA, 2015).

As limitações impostas pela vida no planalto frente outras áreas que viabilizaram economias regionais agroexportadoras (RIBEIRO, 1997), forjaram o bandeirantismo no apresamento e fornecimento de índios escravizados. Esse bandeirante rude, aventureiro cujo inventários contém a viola entre as limitadas posses (VILELA, 2015), afamado pela selvageria tributada aos nativos com os quais se misturaram tão profundamente, o que, para Holanda (2017); constituiu uma bem sucedida ferramenta de adaptação dos adventícios às novas terras; é aparentado do nosso caipira.

O encerramento dos ciclos bandeirantes fecundou um “lençol de cultura caipira, com variações locais, que abrangia partes das capitânicas de Minas, Goiás e mesmo Mato Grosso” (CÂNDIDO, 2010, p. 93). Ainda de acordo com Cândido (2010), trata-se de uma forma cultural amparada em “soluções mínimas” do ponto de vista de sua organização social e produtiva, estabelecida em nível de suficiência restrito às vidas em seus bairros. Ribeiro identifica um Brasil Caipira que contém em si uma das faces de uma incipiente nacionalidade “diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos” (RIBEIRO, 1997, p. 19), um *povo novo*. Este Brasil caipira se definiu como um dos primeiros núcleos neobrasileiros diferenciado pela capacidade de abrigar um número maior de pessoas do que as aldeias indígenas e interligá-las em uma só “Identidade étnica”(RIBEIRO, 1997,

p.121).

O Brasil caipira delineado por Ribeiro (1997) coincide com a região conhecida como Paulistânia, assim denominada por abarcar parcelas do país trilhadas pelos bandeirantes paulistas. Sant'Anna (2000) delimita o que ele chama de “zona caipira” a partir da ocorrência de registros dialetais caipiras. No século XIX, a ocorrência de tais registros atribuíram a São Paulo a fama de corromper o vernáculo.

A sedentarização fecundou uma cultura caipira estratificada, distribuída tanto nas unidades mínimas de sociabilidade (os bairros rurais) 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).

Vizinho de caipiras, é assim que o escritor Monteiro Lobato os definiu em texto de 1918:

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).

Aquilo que o escritor rotulou como recuo é uma consequência do quadro fundiário brasileiro. A suspensão da legislação sesmarial em 1822 disparou uma expansão das posses, somente em 1850 surge um novo estatuto jurídico nessa área. A Lei de Terras 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). A disponibilidade de terras novas e as restrições impostas pela mercantilização da terra forjaram um caipira transitório (CÂNDIDO, 2010). 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.

### *A Música caipira: o canto dos sertões*

Por volta de 1929, um entusiasta da cultura caipira deu início às gravações em disco

deste gênero. Cornélio Pires era próximo das elites políticas e intelectuais de São Paulo. Desde a década anterior, organizava eventos musicais e humorísticos protagonizados por duplas caipiras. Tais apresentações eram frequentadas por grandes nomes do estado, tais como Washington Luiz e Antônio Prado (VILELA, 2015). Às vésperas da década de 1930, Cornélio Pires procurou o representante da Columbia no Brasil com a intenção de gravar canções caipiras. O empresário impôs suas condições: tiragem mínima de mil discos e pagamento imediato em dinheiro. Cornélio aceitou, tratou de conseguir o dinheiro e financiou a prensagem. Em posse dos discos, saiu pelo interior de São Paulo vendendo as gravações com sucesso razoável. Essa foi a primeira fase da música caipira registrada em disco:

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).

Nesse momento, 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 (VILELA, 2015). As gravações são parte de um movimento anterior de descoberta e afirmação das várias faces do nacional, 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.22). 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. A música caipira retratava um dos vários Brasis integrados na formação do único Brasil, em termos próximos do que Ortiz (1994b) definiu como uma identidade brasileira que ancora sua unidade na diversidade. Além disso, nas origens do cancionário caipira também reside o mito da mestiçagem delineado desde o final do século XIX como o equivalente a um documento de identidade que atesta a brasilidade (ORTIZ, 1994b).

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”. 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 na capital federal (SAROLDI, 2003). Também em 1920 aparecem as primeiras emissoras em São Paulo, inicialmente mais elitizadas apresentando programas de intenção educativa e grade musical de estilo erudito (SANTOS, 2016). Depois dos discos inaugurais do gênero caipira, a programação das emissoras passa a abrigar alguns quadros protagonizados por personagens desse estilo (VINCI DE MORAES, s/d).

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). Por outro lado, a ampliação dos registros em vinil instaurou uma crise: o tempo. Nas fazendas as modas atravessavam as madrugadas, cumpriam os bailes pós mutirão que se estendiam noite adentro (VILELA, 2015). O formato disco não permitia esse tempo ritualístico, 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:

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)

Na década de 1960, a clivagem entre esses dois gêneros gesta a música sertaneja jovem, por vezes chamada de romântica ou nova música sertaneja (ZAN, 1995; CALDAS, 1979; 2005). 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. Léo 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):

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. (VILELA, 2015, p.113).

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). 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).

### *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). A família era outro espaço musical, os dois irmãos contam que seu pai, sua mãe e o irmão desta última costumavam tocar diante dos meninos (TODA MÚSICA, 1995).

Inicialmente, a família estava instalada em regime de meação na fazenda em que cresceram. O esgotamento das terras motivou a ida para Paciguara e, de acordo com a dupla, foi onde seu pai faleceu. Diante disso, a família se deslocou novamente, desta vez rumo a cidade de Uberlândia e a mudança assinalou uma crise registrada pelos irmãos durante uma entrevista ao programa Ensaio:

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 roupa 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)

Em Uberlândia a família se instalou nas franjas mais pobres da cidade, em um bairro chamado Patrimônio majoritariamente ocupado por famílias negras e pobres (MACHADO, REIS, 2009). Ali continuaram ligados aos festejos religiosos rurais, tais como a Folia de Reis em que atuavam como foliões. Além disso, cultivaram trabalhos em várias áreas diferentes do eito no campo. É por volta da década de 1950 que os músicos procuraram as emissoras de rádio locais. A essa altura Uberlândia já contava com alguns estabelecimentos símbolos de um ímpeto modernizante, tais como as salas de cinema e as estações de rádio (MACHADO, REIS, 2009). O primeiro espaço radiofônico conhecido pela dupla foi o programa do Capitão Hipopótamo na Rádio Educadora de Uberlândia (MACHADO, REIS, 2009). Foi esse apresentador quem batizou artisticamente os dois músicos, dali em diante seriam chamados de Peroba e Jatobá, munidos de viola e violão (Ranulfo foi encarregado de tocar violão, instrumento que até então não dominava).

Peroba e Jatobá foram empregados nas rádios de Uberlândia 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 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).

Por volta de 1970, os músicos souberam que um colega já possuía o registro artístico “Xavante”, foi quando adotaram o nome “Pena Branca” moldando a dupla conforme a conhecemos hoje (ENSAIO, 1991). No início da década seguinte, os dois irmãos se inscreveram no Festival MPB Shell conduzido pela Rede Globo. Portando a canção “*Que Terreiro é esse?*”, Pena Branca e Xavantinho chegaram às finais e participaram do disco que eternizou as músicas premiadas (ENSAIO, 1991). O festival pôs os dois músicos em contato com outros nomes da música brasileira e situou sua canção no horizonte das gravadoras. O primeiro vinil saiu em 1980, “Velha Morada” chegou aos ouvidos de Rolando Boldrin que, nesse momento, dava início ao Som Brasil.

A saída do primeiro disco não garantiu aos músicos os ganhos esperados de uma vida artística. A opção por cantar a tradição ao invés das canções românticas custava muito, e a dupla duvidava dos resultados fornecidos pela gravadora:

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, cê 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 nós tava mexendo com uma coisa muito séria, nós tava fazendo uma coisa que eles deixaram de fazer né, então faz o seguinte se nós tive arroz e feijão nós vamos comendo, o resto aí nós dá um jeito, mas nós vamos levar essa cultura adiante, vamos fazer o que nós passemos então nós tá fazendo o que nós passemos, e o que nós 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. 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.

Pena Branca e Xavantinho gravaram a canção Cio da Terra de autoria de Milton Nascimento e Chico Buarque. Boldrin fez com que o registro chegasse aos ouvidos de Milton e mediou uma aproximação que 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<sup>2</sup> (MACHADO, REIS 2009), que saiu pela Continental no ano de 1987 reunindo uma gravação

<sup>2</sup> 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

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 os músicos:

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)

## MAIS UMA PARADA: A PAISAGEM

### *A Paisagem como texto: transformações e permanências*

Ainda que a Geografia cultural re-teorizada tenha dilatado o seu horizonte de interesses, sobretudo com a introdução do simbólico nas investigações sobre as 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). A paisagem continua sendo cultural. O trabalho de Duncan (1990), que nos serve de ferramenta conceitual quando propõe uma abordagem da paisagem como texto, integra a chamada *cultural turn* (como nos diz DUNCAN, 2000, p.62). Movimento sob a influência dos escritos de Raymond Williams e John Berger (MELO, 2001), entre outros. A percolação desta literatura na Geografia situou seus temas clássicos dentro de uma nova perspectiva:

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 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*”.

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 localizadas em segmentos da sociedade. Dito isso, se depreende que as descrições das paisagens não são reflexos mecânicos feitos em 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).

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*

O conceito proposto por Duncan (1990) define a paisagem como um sistema de significados, são discursos que estão mobilizados na disposição das formas que uma paisagem assume. 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. 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”*.

Retomando a noção de texto, destacamos outra face importante deste conceito: a ideia de intertextualidade (DUNCAN, 1990). Uma sociedade pode ser altamente textualizada ainda que grande parte da sua população não domine a leitura. É o caso de Kandi (capital do Sri Lanka até sua capitulação frente os ingleses em 1815) onde os desígnios reais emanam de livros sagrados e emulam posturas divinas, manifestas na arquitetura da capital. 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. À medida que as paisagens manifestam ideias 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.

## O GRANDE SERTÃO DE PENA BRANCA E XAVANTINHO

A pesquisa recolheu pelo menos 25 canções de Pena Branca e Xavantinho. A seleção seguiu o critério já mencionado: a presença do vocábulo sertão. Nesta etapa do artigo apresentamos alguns resultados discutidos com mais cuidado no texto original. A análise das letras parte de uma camada inicial mais impressionista, baseada no recorte e apresentação dos objetos constituintes da paisagem sertaneja cantada pela dupla. O passo seguinte é o agrupamento das canções naquilo que chamamos de narrativas. Através delas podemos pensar nos sentidos que organizam a constituição destas paisagens, ou antes disso: sua descrição. A terceira camada é aquela que expande tais significados de sertão e os coloca em paralelo a outras leituras. É ela que nos permite pensar em um imaginário às voltas da ideia de sertão (MORAES, 2011), e como os textos de Pena Branca e Xavantinho dialogam com esse acervo.

### *O sertão que se escuta vendo*

A maior parte das canções analisadas carregam 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, p 1980, 1 LP, faixa 7.)

Quando nos atentamos às paisagens que representam o sertão é possível destacar alguns elementos. Entre os objetos observáveis 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, p 1995, 1 CD, Faixa 4.)

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, p 1988, 1 LP, Faixa 7.)

Neste artigo já foi descrita a condição transitória do caipira (CÂNDIDO, 2010), reflexo da disponibilidade de terras nas franjas das áreas de ocupação mais antiga e das restrições formais colocadas pela legislação fundiária. 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 figura a seguir

reunimos alguns trechos referentes ao rancho caipira:

| Figura 1 - O Rancho cantado por Pena Branca e Xavantinho (Fragmentos)                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Velha Morada                                                                                                                                                                                   | Brasil Rural                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Procissão de Gado                                                                                                                                                                          |
| "Aquele rancho que me pertencia<br>a natureza que cipó cobriu<br>a porteirinha que bateu um dia<br>apodreceu e pelo chão caiu."                                                                | "O galo canta no puleiro da tapera<br>o gado muge na porteira do curral (...)<br>A tardezinha quando de volta para o rancho<br>Toma seu banho nas águas do ribeirão<br>Junta a família no terreiro da paióça."                                                                                                                                                         | "Depois da volta você vai jantar comigo<br>no meu rancho muito antigo sob a luz de um lampião<br>leve contigo a beleza e os encantos<br>vá dizer em outros cantos como é lindo meu sertão" |
| Casa de Barro                                                                                                                                                                                  | Rancho Triste                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Oração de Camponês                                                                                                                                                                         |
| "Aquele casa de parede barreada<br>lá na beira da estrada<br>já não tem mais morador. (...)<br>Deixou no rancho seus costumes de caboclo<br>pensando ter muito pouco<br>naquela beira de rio." | "Seu moço, lá na roça ainda existe<br>um ranchinho muito triste<br>porque não tem morador<br>um dia o lavrador cheio de filhos<br>deixou a roça de milho<br>e pra cidade se mudou. (...)<br>E aquele rancho triste lá no mato<br>espera seu filho nato<br>pra de novo ser feliz<br>a volta pro sertão de um sertanejo<br>é maior que um desejo<br>é viver e ser feliz" | "fica em meu rancho lá na beira do caminho<br>junto ao corguinho de água limpinha e corrente<br>tirei o mato e acariciei a terra"                                                          |

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, p 1982, 1LP, Faixa 10.)

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.

*Narrativas sertanejas*

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.

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 suas articulações com a “melodia da saudade”, eixo central na reconstituição da paisagem sertaneja cantada pela dupla. Na sequência apresenta-se de modo resumido cada um dos eixos:



**Figura 2:** a articulação entre as diferentes narrativas de sertão em torno do tópico saudade

### *Melodia da Saudade*

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. Outra tópica recorrente nesta narrativa é o retorno ao sertão e o reencontro se dá por alguns meios mobilizados no ato da composição musical, a exemplo da imaginação acionada pelo fechamento dos olhos:

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, p 1980, 1 LP, 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. Em outras canções é o caminho dos sonhos quem conduz ao sertão (*Triste Berrante*, por exemplo). Por vezes, somente a morte serve de ponte entre o caipira e seu sertão perdido como canta a canção *Poeira*. Neste registro, caipira e sertão

partilham de uma origem comum: a poeira (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), de modo que a morte opera o restabelecimento do mundo social caipira.

### *Sertão semente*

Na canção *O Grande Sertão*, a primeira estrofe já encarna o refrão que dá nome à 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.

O sertão aparece como um leito fértil em que as sementes germinam, brotação sempre mediada pela lida carinhosa do lavrador na conquista da terra bruta (a exemplo da canção *Perguntas*). Por vezes o trato é violento, como nas canções *E a Mata Gemeu* e *Tirando Aço do Chão*, em que a derrubada da mata e a extração de suas riquezas primárias são exaltadas de maneiras distintas.

Se as origens do caipira remetem ao sertão, as origens deste último remontam aos dias da criação divina (como na canção *Restinga*), de modo que a substância da posse destas terras diverge das leis seculares dos homens: ninguém pode tirá-la, senão Deus. Nesse sentido, os perigos sintetizados na ideia de progresso (conforme a letra da canção *Visite o Sertão*) ameaçam não só o sertão, mas todo o conjunto da criação: “o que será deste mundo quando acabar o sertão, será o fim de toda a vida, o final da criação.”

### *O sertão em vias de se perder*

Algumas canções de Pena Branca e Xavantinho retratam um sertão instável, regido por determinantes esquivos a racionalidade. O tópico das secas é frequente e nestes casos se apela para o *doutô*, posicionado fora dos sertões (podemos ouvir tais chamados nas canções *Vaca Estrela e Boi Fubá* e *Queimadas*). O avanço do estio e sua longa permanência transforma o sertão, faz dele um lugar em risco. Em outros registros as transformações se dão por outras forças.

O avanço da cidade em relação ao sertão é outro vetor de desestabilização. Na canção

*Memórias de um Carreiro* a urbanização desloca as sonoridades costumeiras e naturais, impondo aquelas mais ruidosas comuns às cidades: “A cantoria da chapada hoje é buzina de metal / o aboio da boca da noite hoje é sirene de hospital”. Expandimos a noção de um tempo que foi, presente nesta canção, para o conjunto da narrativa. São letras que gravam na montagem da paisagem sertaneja os elementos de sua desorganização. Diante da perda, a lembrança do sertão é um artifício dos sujeitos mais bem versados na tradição caipira, neste contexto os artífices da cultura são Pena Branca e Xavantinho. 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.

### *Uma viagem ao sertão*

A música caipira pode servir de guia àqueles que desconhecem o sertão. Assim, para aqueles que na cidade não conheciam os sertões e para aqueles que saíram destas regiões rumo às primeiras, tais canções servem de passaporte para uma longa viagem. Em canções como *Procissão de Gado*, o sertão é descortinado pelo olhar apurado de seu morador que convida à caminhada um viajante da cidade.

Em canções como *Procissão de Gado* e *Roda Mundo*, noções como “azul da imensidão” e “espaço escancarado” sinalizam para um sertão extenso, em que a viagem é uma condição para o movimento. Além disso, na letra desta última aparece a amplidão dos horizontes sertanejos se torna sinônimo de liberdade: “ Eu rodei mundo galopei com a liberdade / e fiz da minha vontade um grito forte no ar”. Por outro lado, se nos debruçarmos sobre a letra de *Triste Berrante* a paisagem é outra, o sertão do livre movimento agora pertence às estradas e aos caminhos.

A viagem pelo sertão também demanda do viajante um outro tempo. *Procissão de Gado* apresenta um caipira que pede àquele que chega da estrada o abandono do carro, se sujeitando a caminhar pra ver de perto o que há no sertão. Ao cabo da jornada o morador apela para que seu hóspede espalhe por aí as belezas do sertão, pois ali também vive um brasileiro. Nesse sentido, a viagem musicada por cantos tão distantes também cumpre a função de integrá-los em um mesmo imaginário que serve de base a ideia de brasilidade.

*Sertão e Sertões*

Em seu estudo sobre as paisagens de Kandy, capital cingalesa até 1825, Duncan (1990) apontou o quanto a recorrência de uma ideia fortalece os discursos embutidos nas paisagens. No horizonte desta pesquisa a ideia de sertão permanece sob constante suspeita, vejamos: etimologicamente é difícil precisar seu significado, de modo que os sentidos mais comuns orbitam as noções de desertos, vazios e distâncias<sup>3</sup>, este último está presente até nos mapas a exemplo das cartas de João Teixeira de Albernáz, datadas de 1631 e cuja convenção de cores atribui às paragens mais longevas tons frios, além do retrato impreciso do relevo revelando seu desconhecimento (GEIGER, 2001). Outro elemento de suspeição é a sua presença na literatura artística e científica, por vezes fundindo os dois campos. Os sertões pautaram os intelectuais debruçados sobre o problema da nacionalidade (SOUZA, 2015), o que nos faz pensar que essa noção arrasta consigo um grande campo discursivo que nutre e é alimentado pela obra de Pena Branca e Xavantinho.

O que se discute a esta altura da pesquisa são as relações entre os sertões musicados pela dupla e outros sertões pintados, pensados e escritos por aí. Existe um imaginário com o qual essa obra dialoga, às vezes em sintonia, em outros momentos há discordância. Nos limites deste artigo vamos centrar a análise nas semelhanças semânticas entre sertão e natureza.

Recordando as letras destacadas acima nos trechos em que falam do rancho caipira, é possível notar o quão rarefeitas são as intervenções humanas na paisagem cantada. Na letra *Velha Morada*, logo que o rancho é deixado os cipós tratam de cobri-lo. Pensando a ideia de sertão a partir da Geografia, Moraes (2011) sugere a regência de um tempo marcado na natureza e que se sobrepõem às construções humanas. É por isso que nas canções analisadas o rancho sempre compõe paisagens preñhes de elementos naturais. Analisando o quadro “*Caipira picando fumo*”, de Almeida Júnior (1850-1899), Naves (2005, p.136) observou algo parecido ao discutir a tênue transição de cores entre o chão de terra batida e as paredes da casa “cultura e natureza, homem e coisas têm traços demais em comum, e quase poderiam estar um no lugar do outro”.

O tempo a que estão sujeitos aqueles que vivem no sertão também qualifica a paisagem como fruto de uma conquista arrancada da natureza. Em algumas letras, o registro

---

<sup>3</sup> 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.

denuncia uma ruptura mais radical (aqui cabe o exemplo da canção *Visite o Sertão*, entre outras), pois sertão e natureza remetem ao sagrado e situam as origens da morada caipira na lista de criações divinas, tal como no imaginário ibérico quinhentista e que localizava na América a redenção de um novo Éden cheio de riquezas (HOLANDA, 2000). Assim, o progresso é visto como um dado profano, externo e destrutivo, representado nas músicas pela abertura das estradas e estradões. Sobre isso, em um trabalho que elenca temas de pesquisa na área da Geografia Cultural, Pischeral et al (2002, p.43) aponta que 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”. As estradas cumprem uma nova etapa daquele assalto aos sertões inaugurado em Canudos com a intenção de conectar àquelas terras ao Brasil atlântico (CUNHA, 1981).

Em outros registros o progresso é celebrado como um ato de conquista positivo que torna a terra fecunda. O sertão é referido como uma reserva de riquezas ativadas pelo trabalho, às vezes cantado como um ato de conexão íntima com a terra (como nas músicas *E a Mata Gemeu* e *O Cio da Terra*), em outros momentos na forma de uma apropriação violenta (*Tirando Aço do Chão*). O enaltecimento da conquista é sintetizado na lembrança da ferrovia (como na letra *Maria Fumaça*), obra que assinala um “passado de luta e glória” e que, portanto, revela traços daquilo que Monbeig (1984) identificou como uma psicologia bandeirante, ou seja, uma valoração do avanço produtivo sobre terras cada vez mais distantes em relação aos centros urbanos, movimento favorecido pelo caráter extensivo das ocupações, pelo consequente esgotamento dos solos e por um quadro fundiário concentracionista. Percepção que associa o bandeirantismo à constituição da nacionalidade, além de retomar aspectos daquela Geografia fantástica (termo proposto por Holanda, 2000) portata pelos lusitanos na sua eterna busca pelos sertões de ouro.

### *Os sertões de um país por construir*

Não se deve esquecer que a conquista dos sertões implica um ato edificante da nacionalidade. Souza (2015) se debruçou sobre grandes “sociógrafos” brasileiros, autores inaugurais de um pensamento social nativo centrado sobre questões de seu tempo e carregados de um forte sentido prescritivo. Na aurora do século passado, os sertões ainda eram incógnitas na confecção do Estado-nação brasileiro: reservas de brasilidade ou entraves a subjetivação do ser brasileiro? (SOUZA, 2015).

Cabe notar que, em canções como *Procissão de Gado*, o caipira nos guia pedindo atenção para tudo aquilo que existe no sertão. Em troca pede apenas que, na volta, seus hóspedes espalhem as belezas dos sertões e digam por aí ter encontrado ali um irmão seu. O parentesco aqui é de nacionalidade. Assim, é possível perceber que as tensões entre sertão e brasilidade também aparecem nas canções e estas sugerem aos ouvintes uma série de viagens que cumprem aquilo que Risério (1990) chamou de função anti-desagregadora. De um lado, atuam no imaginário costurando uma simultaneidade territorial, de outro, contribuem para a “coesão psicológica do migrante” (RISÉRIO, 1990, p.39). Nesse sentido, os sertões cantados por Pena Branca e Xavantinho constituem um “espelho algo fantasista (...) - e, por isso mesmo, eficaz” (1990, p.39). Aqui devo advertir o leitor de que as conclusões de Risério (1990) partem da obra musical de Gonzagão, sendo adaptadas no contexto desta pesquisa.

Diante do que foi exposto, é possível extrair destas canções algumas pistas sobre as consequências desta grande obra que é a formação do território brasileiro. Esse processo extrapola o horizonte original da monografia e também não cabe neste artigo, mas ainda sim é necessário esclarecer sua pertinência. Já foi dito que nas canções recolhidas pela pesquisa é a verve nostálgica que recria o sertão. É a partir da década de 1980 e situados na cidade de São Paulo que Pena Branca e Xavantinho registram suas paisagens afetivas. Algumas letras (como *Triste Berrante*, *Memórias de um Carrero* e *Estrada*) nos permitem pensar que a cidade resulta da destruição dos sertões.

A ocorrência de um processo destas dimensões é um dado da modernidade e tem por suporte um conjunto de transformações técnicas que dão vida à nação, esta pressupõe um “espaço integrado a um poder central (...) articulando uma unidade mental e cultural de seus habitantes” (ORTIZ, 1994, p.43). De acordo com esse autor, a desterritorialização é um componente inextricável da nacionalidade, pois a formação de um espaço soberano requer a abertura de universos sociais menores e mais regionais. Frente o alargamento de sua sociabilidade, os indivíduos tendem a experimentar a sensação de desencaixe, proposta por Giddens e resgatada por Ortiz (1994). O desencaixe somatiza os efeitos que a circulação (outra das premissas da nação) opera sobre as relações sociais, deslocando-as de seu contexto de origem e estendendo por um território cada vez mais amplo. No caso brasileiro, retomando Souza (2015), as transformações do território integraram os projetos de afirmação da nacionalidade. Os sertões assinalavam as distâncias, logo precisavam ser encurtados num movimento em que o país passou a se radiografar por dentro, como nos diz Petrone (1970).

Na discografia de Pena Branca e Xavantinho está posta uma paisagem síntese dos

sertões brasileiros. Habitam nas composições os fragmentos dos vários sertões brasileiros, sem que se possa fixar sobre um mapa o itinerário exato de cada canção, ou o sertão a que ela se refere. Não se trata de falar em sertões certos ou errados aqui, Said (2012) nos alerta que o estudo das representações não deve buscar o desmanche destas construções. O que se buscou aqui foi dar as mãos entre estas paisagens sínteses e o extenso imaginário que orbita a ideia de sertão, sempre esquivo a qualquer vinculação com uma realidade única, singular e localizável no quadro da nação (MORAES, 2005).

Moraes (2011, p.108) 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”. Nesse sentido, pensar no “ônus tremendo que pesará sobre a colônia e depois sobre a nação, provocando como provocou uma disseminação pasmosa e sem paralelos que aparta e isola os indivíduos” (JÚNIOR, 1977, p.37), nos impõe pensar os sertões. As canções de Pena Branca e Xavantinho estão ao cabo desse amplo movimento de abertura dos sertões. Manifestam o desencaixe, aquilo que Cândido (2010, p.227) chamou de saudosismo transfigurador: a recriação de “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 tinha razão de ser como tipos humanos.” É por isso que a melodia da saudade reconstrói a paisagem sertaneja, colorindo-a com adjetivos que remetem a felicidade de outrora, como se o retorno ao sertão também implicasse em uma volta ao ser caipira.

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 pôs fim ao 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 ressurgir 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).

## REFERÊNCIAS

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. **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.

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

CLAVAL, Paul. 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 4 Ago. 2018.

COSGROVE, Denis. 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.

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

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

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.

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 4 ago. 2018.

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

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 4 Ago. 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).

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

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

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).

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 04 ago. 2018.

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

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: 4 ago. 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. (Brasiliana).

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.

PRADO JÚNIOR, Caio. Povoamento. In: PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo:** Colônia. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1977. p. 35-54.

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

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

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 4 Ago.2018.

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

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 4 Ago. 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.

SILVA, Ranulfo R. Brasil Rural, Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Velha Morada**, São Paulo, Warner, p 1980, 1 LP, faixa 7.

\_\_\_\_\_. Oração de camponês [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Ribeirão Encheu**, São Paulo, Velas, p 1995, 1 CD, Faixa 4.

\_\_\_\_\_. Visite o Sertão [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Velha Morada**, São Paulo, Warner, p 1980, 1 LP, faixa 12.

SILVA, Ranulfo R; CARVALHO, J. Restinga [Fragmento]. Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho. **Canto Violeiro**, São Paulo, Continental, p 1988, 1 LP, Faixa 7.

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

VINCI DE MORAES, José Geraldo. **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](http://www.musicadesaopaulo.com.br/MUSICA_DE_SP_NO_SEC_XX.pdf)>. Acesso em: 04 ago 2018.

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 4 ago. 2018.

## **SOBRE O AUTOR**

### **Renato Dias de Sousa**

Possui graduação em Geografia pela Universidade de São Paulo(2018). Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana.

**Endereço para acessar este CV:** <http://lattes.cnpq.br/2138593673489136>

**Recebido em outubro de 2019.**  
**Aceito para publicação em janeiro de 2020.**  
**Publicado em março de 2020.**