



## **Cantigas de *Sagarana* na voz de Celso Adolfo**

### ***Songs of Sagarana Sung by Celso Adolfo***

Roniere Menezes

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG),  
Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
roniere.menezes@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho tem como intuito discutir o papel das quadras populares presentes no livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, e refletir a respeito das canções do álbum *Remanso de rio largo*, de Celso Adolfo. O CD foi criado a partir de cantigas e narrativas do livro. No âmbito literário e musical, os textos ligam-se à vida cotidiana, à memória coletiva, ao imaginário popular, a experiências compartilhadas. Revelam, em sua simplicidade, a sabedoria, a sutileza e a força lírica que embasam a expressão artística sertaneja. Ideias de herança, inacabamento e reinvenção contribuem para pensarmos nas criações que transitam entre a prosa, o verso e a canção, ultrapassando limiares específicos dos gêneros artístico-literários.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa, Celso Adolfo, *Sagarana*, literatura, música.

**Abstract:** This paper aims to discuss the role of the popular quatrains in the book *Sagarana*, by Guimarães Rosa, and reflect on the songs from the album *Remanso de rio largo*, by Celso Adolfo. The CD was based on ditties and narratives from the book. In the literary and musical context, the texts connect to everyday life, to collective memory, to the popular imaginary, to shared experiences. They reveal, in their simplicity, the wisdom, the subtlety and the lyrical force that underpin the artistic expression from the countryside. Ideas of inheritance, incompleteness, and reinvention contribute to a thought on the creations that move among prose, verse and song, overcoming specific thresholds of artistic-literary genres.

**Keywords:** Guimarães Rosa, Celso Adolfo, *Sagarana*, literature, music.

## Espaços de *Sagarana*

Desejamos, com este trabalho, refletir sobre a relação entre literatura, música e cultura popular. Visamos não apenas a investigar alguns modos de cruzamento de fronteiras artísticas, mas questionar a própria noção de hierarquização dos campos artístico-literários. Iremos estabelecer uma avaliação de *Sagarana*, tendo como foco as quadras populares presentes no livro, e investigar as ressonâncias dessas quadras no álbum *Remanso de rio largo*, de Celso Adolfo. As canções, por meio de jogos poéticos e musicais, revelam inventivos intertextos com a obra rosiana.<sup>1</sup>

As diversas quadras populares presentes em *Sagarana*, coletadas, citadas, reconfiguradas e mesmo criadas por Guimarães Rosa, ligam-se à vida cotidiana, à memória coletiva, a experiências partilhadas e portam uma filosofia cabocla gerada, muitas vezes, a partir da observação da natureza. As quadras são destituídas da ideia de posse e de autoria, constituindo-se como expressões de um bem comum. O cuidado de Guimarães Rosa em busca da escrita dilapidada, da sonoridade rara, do sentido diferencial, da condução de cadências ímpares, pode ser notado na correlação existente entre narrativa e ritmo poético como acontece, por exemplo, na descrição do trote da boiada, em “O burrinho pedrês”:

Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as armas antigas do boi cornalão... (ROSA, 1984, p. 36).

Em *Sagarana*, a música mora na prosa literária, na prosódia do sertanejo, mas recebe sua expressão maior nas diversas quadras-cantigas. No livro rosiano, as quadras não aparecem como pano de fundo, elas tecem um diálogo vivo com a narrativa, funcionando de modo ativo como o coro no teatro grego. As canções podem ser vistas como coro, comentário, mas possuem vida própria, podem ser destacadas do livro e voltar a ocupar o seu lugar nos espaços de encontro de cantoria. Temas como o boi, o amor, a natureza, o lamento e o humor revezam-se nas quadras coletadas e recriadas por Rosa.

---

<sup>1</sup> Ao longo do texto, inserimos *links* de acesso a algumas das canções do cd. As canções estão disponíveis também no sumário do volume, junto ao Pdf do ensaio.

As quadras apresentam-se em diversas modulações: ouvimos o capeta a seduzir com a sua violinha e aprendemos que Nhô Augusto fugia de viola e sanfona em seu período de reclusão; observamos o menino negro que, ao cantar o seu lamento de saudade da terra natal, faz a boiada fugir na noite escura; somos apresentados ao negro que, de tão esperto, convence até o demônio; presenciamos a lida de vaqueiros cantadores, cantos de festa e de trabalho, cantos de guerra e de liberdade, cantos dos pretos na festa religiosa do Rosário, entre outros.

As cantigas entremeadas no livro trazem, em sua rede que transita de história em história, uma conjugação de saberes de diversos planos. Em oposição a um mundo em guerra – período em que *Sagarana* estava sendo reescrito, quando Guimarães Rosa vivia na Alemanha nazista –, mundo que caminha a passos largos rumo à “coisificação das relações”, Rosa traz à tona outras modalidades da experiência humana, ligadas à partilha, à comunicação. A música está no nascedouro da literatura, como sabemos. Em nenhum de seus outros livros somos brindados com uma coleção de quadras e cantigas como em *Sagarana*.

Em carta a João Condé, datada de 1946 e que figura na parte introdutória do livro, Rosa relembra a importância das cantigas na gênese da primeira versão de *Sagarana*, de 1937:

Bem resumindo: ficou resolvido que o livro se passaria no interior de Minas Gerais. E compor-se-ia de 12 novelas. Aqui, caro Condé, findava a fase de premeditação. Restava agir. Então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. [...] (ROSA, 1984, p. 9).

A noção de experiência comunitária e a busca por uma existência mais justa e aberta à diferença estão presentes nas quadras rosianas. Essas vêm de distantes épocas sobrevivendo com sua potência, ora perturbadora, ora alegre, na contemporaneidade. Sabemos que o autor “remendou”, recriou, ou mesmo inventou quadras com seu saber poético e sua memória sertaneja.

Segundo o crítico Antonio Candido,

*Sagarana* nasceu universal pelo alcance e coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas. Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido, este resultado esplêndido da libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heroica da sua [criação]”. (CANDIDO, 1991. p. 245).

Mário de Andrade também ficaria feliz com a coleta das cantigas da tradição popular realizada por Guimarães Rosa. Sob muitos aspectos, podemos notar a presença de contatos entre os projetos artístico-literários de ambos, apesar de suas diferenças. O escritor paulista tinha por objetivo resgatar o *ethos* artístico, o valor social e político do *artefazer* (ANDRADE, 1976, p. 366). Para ele, a busca de uma identidade cultural do país é colocada em relevo ao lado da descoberta de uma maneira singular de o brasileiro pensar e conceber a criação artística. O autor mineiro pretendia inovar a Língua Portuguesa e a Literatura Brasileira, por exemplo, a partir de arcaísmos, da utilização de termos indígenas, regionais, de neologismos, da valorização da inteligência criativa e da sabedoria pragmática do homem sertanejo, sem desconsiderar um íntimo contato com o repertório da cultura universal.

### **Heranças sertanejas**

O cantor e compositor mineiro Celso Adolfo lança, em 2018, o álbum *Remanso de rio largo*. O trabalho é marcado pela ideia de herança, de recriação, citação, de arte do inacabado. Muito provavelmente, durante o processo criativo, Celso Adolfo, assim como Guimarães Rosa, passou horas cantarolando velhas melodias, “conversando” com personagens interioranas, vislumbrando cenários, aboiando com a imaginação.

FIGURA 1 – O músico Celso Adolfo



Foto: Eduardo Gontijo.

No CD, o cantor faz homenagem ao escritor mineiro, a personagens populares, a pessoas simples, a amigos próximos, às narrativas literárias e à própria canção popular tradicional. A noção de memória afetiva flui por entre letras e notas musicais. Celso cita, “traduz”, reinventa, conta aumentando pontos, costura versos de novelas distintas revelando, com o gesto, tanto a potência libertária do ato de leitura e releitura como a grande semelhança existente entre ler e criar. O artista associa sua tarefa de cuidadoso leitor à sua longa vivência de compositor e ouvinte de diversos gêneros da canção popular, revelando uma escuta atenta para os sons e ritmos presentes na própria composição literária rosiana.

Antoine Compagnon vê no ato de citação uma imagem que aproxima a leitura da escrita. O pensador pontua:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao ato de escrita. Ler ou escrever é realizar um

ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita [...]. (COMPAGNON, 2007, p. 41).

Em entrevista realizada com Celso Adolfo para este número da revista *O Eixo e a Roda*, o artista se lembra de quando surgiu a ideia de musicar as quadras do livro rosiano. O compositor assinala que o projeto do CD começou em 2012, quando foi convidado para realizar um show na inauguração do Museu Sagarana, em Itaguara:

Para a apresentação daquele dia, eu arrisquei uma surpresa: recontar numa música, a novela *Duelo*. Deu certo e resolvi entrar no livro inteiro. Fui às quadrinhas, ao texto geral do livro, e até me dei o direito de compor e gravar canções que não vieram do livro, mas que são parentes dele, porque os interioranos somos assim, parentes uns dos outros. (ADOLFO, 2018).

Ao abordar a importância da obra de Guimarães Rosa para sua produção musical e poética, o artista observa:

Eu não sabia que seria mais do que ocasional. Em 1978, compus *Coração brasileiro*, e nela estão as marcas das primeiras mordidas que sofri lendo *Grande sertão: veredas*. Em 2008 compus *Remanso de rio largo*, inteiramente rosiana, e que está no CD *Estrada real de Villa Rica*. Agora, vou inteiro ao Sagarana e saio com estas 16 músicas. Volto à expressão *Remanso de rio largo* – que é do *Grande sertão: veredas* – para usá-la como nome deste CD novo. *Os rios são sem antiguidade* de uma canção para outra, de um livro para outro. (ADOLFO, 2018).

Assim como Rosa propunha inovar a língua resgatando expressões e palavras arcaicas, Celso deseja inovar a canção contemporânea buscando recursos em criações esquecidas no tempo. O compositor, ao se apossar da herança rosiana termina por levar as quadras populares ao seu lugar de “origem”, ao terreno da cultura popular oral, de onde o escritor também herdou expressões.

Mário de Andrade assinalava que o que se devia buscar no popular não é o exotismo, não é o “samba pra turista”, não é apenas o documento em si que deve ser recolhido e “colado” na obra do compositor, o interesse não está apenas na bricolagem (MELLO E SOUZA, 1979, p. 11). Importa mais a aprendizagem do método de composição e do sentido social, comunitário,

presentes no cancionário popular. A regra, a sabedoria implícita nesse processo de criação deve ser apreendida e seguida. Mário, ao afirmar que a canção popular folclórica aparece e desaparece rapidamente e o povo nem sempre a conserva na memória, ressalta a importância da norma de compor e dos processos de cantar para que ocorra a sistematização de uma música brasileira:

[...] Mas se o documento musical em si não é conservado, ele se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta sempre dentro de certas combinações instrumentais, contém sempre certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro. [...] (ANDRADE, 1949, p. 298).

Nesse sentido, podemos dizer que Celso Adolfo, mesmo com todas as diferenças de projetos e de contextos, estabelece – como Guimarães Rosa – boa conversa com o escritor e músico Mário de Andrade. Em suas criações, o cancionista reverencia e leva adiante a inteligência criativa dos artistas populares.

Sobre a relação com a obra rosiana, Celso aponta: “Antes de tudo, é por aproximação entre interioranos. As características comuns de linguagem e pensamento, de meios e modos de viver...” (ADOLFO, 2018). Vale lembrar que Celso Adolfo nasceu em São Domingos do Prata (MG). O primeiro livro do autor lido pelo músico foi *Grande sertão: veredas*: “É o meu predileto. Manter a leitura de Guimarães Rosa por perto é um aumento na saúde” (ADOLFO, 2018). Pensando em herança, podemos nos lembrar do pensamento de Jacques Derrida. Para o filósofo francês,

a ideia de herança implica não apenas reafirmação e dupla injunção, mas a cada instante, em um contexto diferente, uma filtragem, uma escolha, uma estratégia. Um herdeiro não é apenas alguém que recebe, é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir. [...] A afirmação do herdeiro consiste naturalmente na sua interpretação, em escolher. Ele discerne de maneira crítica, ele diferencia, e é isso o que explica a mobilidade das alianças. (DERRIDA, 2004, p. 17).

Celso Adolfo lembra-nos a figura do aedo, poeta e músico que percorria a Grécia antiga cantando ou recitando um repertório composto por epopeias, lendas e tradições populares, acompanhando-se por uma lira ou cítara. O aedo mineiro, com o seu violão, estabelece uma leitura cantada de *Sagarana*. O álbum *Remanso de rio largo* oferece-nos uma fuga dos padrões rítmicos repetitivos e muitas vezes superficiais ou entorpecedores, ligados a uma lógica produtivista moderna. Nesse sentido, as cantigas de Celso Adolfo abrem-nos janelas onde podemos renovar nossos sentidos e percepções de mundo. Dotadas de delicadeza, simplicidade, mas também de arrojo musical e literário, as canções de *Remanso de rio largo* marcam lugar no conjunto das obras realizadas a partir da produção rosiana. O cantor mineiro surge como coautor de Rosa em relação às quadras presentes nas novelas; Rosa, por sua vez, figura no livro como coautor de versos da tradição popular. Cumpre assinalar, nesse sentido, que ao “traduzir”, dar sobrevida aos textos do passado, o compositor deixa sua experiência do presente interagir com os sentidos que vêm de longe.

Ao discutir a noção de tradução em Walter Benjamin, Jacques Derrida, no livro *Torres de Babel*, termina por trazer ao conceito um sentido que ultrapassa a perspectiva de relação entre línguas distintas, permitindo também associações ligadas ao âmbito cultural. O filósofo contribui com nossa discussão ao destacar: “Se o tradutor não restitui nem copia um original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se” (DERRIDA, 2002, p. 46). Em momento seguinte do livro, o pensador escreve:

Benjamin o diz, na tradução o original cresce, ele acredita principalmente que ele não se reproduz – e eu acrescentarei como um filho, o dele sem dúvida, mas com a força de falar sozinho que faz de um filho algo mais que um produto sujeitado à lei da reprodução. (DERRIDA, 2002, p. 50).

Celso Adolfo, ao “traduzir” as quadras rosianas, revela-nos o que não estava presente nas páginas do livro; busca, no passado, a cor dos sons, a gestualidade dos ritmos, as intensidades e os timbres presente na cantoria; desse modo, dá vida sonora às anotações verbais presentes em *Sagarana*. Ao mesmo tempo, leva-nos ao cenário da escrita rosiana e insere as antigas criações no território contemporâneo – como a carta



de Nhorinhá a Riobaldo, em *Grande sertão: veredas* (ROSA, 1986, p. 82-83), carta demorada, vinda de lugar longínquo, em envelope que passa de mão em mão, mudando de sentido ao chegar a novos espaços, a outros tempos.

O trabalho de Celso Adolfo apresenta pontos de contato com o conceito de “estética do inacabado” imaginado por Mário de Andrade.<sup>2</sup> Para o escritor, o inacabado, a variação, no fundo, propõe a instabilidade, o questionamento da ordem instituída. Ao retomar um texto e recriá-lo, dentro de um projeto que aproxime ética, estética e inovação, o artista está propondo uma forma de pensar que não seja conformista, limitada. Avançando na avaliação sobre as íntimas relações existentes entre as expressões artísticas e culturais, Mário criticava o saber artístico que se fechava na especialização, abrindo-se para o que hoje chamamos de transdisciplinaridade (ANDRADE, 1989, p. 69).

Ao tratar do processo criativo do CD *Remanso de rio largo*, Celso Adolfo ressalta:

Comecei recontando a novela *Duelo*; depois, *Sarapalha e Corpo fechado*. Parei de recontar mais novelas e resolvi juntar as quadrinhas do livro. Misturando-as, fiz melodias e violões peculiares para os novos conjuntos que formassem. Depois, usando uma outra citação do livro, cheguei às composições que não são dele, mas de algum modo são. Fecho o CD com *Sambachula*, o melhor exemplo disso: esta composição, estruturada, tem elementos rítmicos do Recôncavo baiano. O percussionista é de Salvador, a cadência é deles, e tudo resulta numa emoção interioranamente minha, nossa, mineira, brasileira. (ADOLFO, 2018)

## **Remanso de rio largo**

---

<sup>2</sup> Ver ANDRADE, 1989.

FIGURA 2 – Capa do CD Remanso de rio largo, de Celso Adolfo



Foto: Eduardo Gontijo.

Logo na abertura do CD *Remanso de rio largo* recebemos um convite para realizarmos uma viagem a Minas Gerais (ADOLFO, 2018).<sup>3</sup> Em “Um conto e cem” conjugam-se quadrinhas de “Minha gente”, “São Marcos”, “O burrinho pedrês” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, com pitadas de versos do compositor, como os dois últimos versos da primeira estrofe abaixo. Sentidos ligados à terra, ao humor e ao amor direcionam o andamento da canção:

Minas (Gerais) principia  
de dentro pra fora e do céu para o chão

<sup>3</sup> Como em diversas canções há conjugação de versos e estrofes de quadras pertencentes a novelas diferentes de *Sagarana*, e como Celso Adolfo dá novo desenho às quadras, ao musicá-las, optamos por fazer a referência apenas do CD onde estão as letras.

pano bonito é chita, João faz o pito  
Maria é quem pita

Chegando na encruzilhada  
eu tive de resolver:  
para a esquerda fui contigo  
Coração soube escolher (REMANSO..., 2018).

Na cantiga, aparecem conhecidos versos rosianos, como o dístico a seguir, presente na epígrafe de “A hora e a vez de Augusto Matraga” e transportado para o início de estrofe arrematada por letra do músico:

Sapo não canta por boniteza  
mas porém por precisão  
Ninguém costura sem linha na agulha  
nem costura com a linha da mão (REMANSO..., 2018).


O desejo de se virar na vida, mesmo quando os recursos são escassos; o jogo de sentido, a arte da sutileza, fazem-se presentes nesta e em outras criações. A descrição poética da natureza configura-se como elemento bastante forte nas quadras rosianas reinventadas por Celso Adolfo, como podemos notar abaixo:

Tempo de festa no céu  
Deus pintou o surucú  
com tinta azul e vermelha  
verde, cinzenta e lilá (REMANSO..., 2018).

Surucú é um belo pássaro pintado por Deus em dia de festa no céu. A poesia do mundo conta com um encanto divino, assim como o “manuelzinho da Crôa”, pássaro personagem de *Grande sertão: veredas*: “E o manuelzinho-da-croa, que pisa e se desempenha tão catita – o manuelzinho não é mesmo de todos o passarinho lindo de mais amor?” (ROSA, 1986, p. 520-521). Além do sapo e do pássaro, a cantiga “Um conto e cem” traz a presença do boi:

Um boi preto, um boi pintado  
cada dia tem sua cor  
cada coração um jeito  
de mostrar o seu amor (REMANSO..., 2018).

Segundo Mário de Andrade, a identidade cultural brasileira relaciona-se à potência inventiva do Barroco mineiro – presente nas obras de Aleijadinho (ANDRADE, 1984) – e à imagem do boi – comum em cantigas da tradição popular de todo o país (ANDRADE, 1962, p. 65). Com “grafias” e “sotaques” distintos, figurações do Barroco e do boi incidem nas produções de Guimarães Rosa e Celso Adolfo.

Às vezes, versos rosianos funcionam, no corpo das canções de Celso Adolfo, apenas como uma espécie de epígrafe, a partir dos quais o compositor desenvolve seus próprios versos e melodias, de todo modo em estreita conversa com o discurso literário. Isso ocorre, por exemplo, em “No vau da sarapalha”  (REMANSO..., 2018). Nesta canção, Celso conta aos ouvintes sua versão da novela “Sarapalha” (ROSA, 1984, p. 131-154) onde ocorrem febres, paixões, traições. Por meio da história cantada, em determinado momento, ficamos sabendo que Ribeiro acredita ser o próprio diabo quem seduzira sua mulher, descendo com ela rio abaixo a tocar sua viola de cabaça. Escutamos os versos: “Descia e ria no rio o Tição-da-capa-preta [...]” (REMANSO..., 2018). Neste momento, aparecem notas de um acorde que traz estranheza à linha melódico-harmônica da canção. O clima, com o apoio da percussão e de outros instrumentos, altera-se, gerando tensão musical representada pelo acorde dissonante, evidenciando o trítone no registro grave, a interferir na condução harmônica. O andamento musical torna-se, no trecho, mais lento, criando expectativa, em diálogo com o sentido expresso nessa parte do enredo.

Torna-se interessante lembrarmos-nos que o trítone – intervalo de três tons, contendo uma quinta diminuta, no caso analisado, lá e mi bemol – foi evitado em músicas medievais por gerar uma forte instabilidade. Era associado à própria ideia do *diabulus in musica*. (WISNIK, 1989, p. 58). De acordo com José Miguel Wisnik,

O fato de que a escala diatônica abrigue dentro de si necessariamente a “falha” do trítone, a dissonância incontornável, se tornará na Idade Média um problema não só musical, mas moral e metafísico: o *diabulus in musica* intervém na criação divina, penetrando na escala diatônica no último momento da sua constituição [...], devendo ser evitado e contornado por uma série de expedientes composicionais [...]. (WISNIK, 1989, p. 76).

Em “No vau da Sarapalha”, após os compassos com a presença do acorde dissonante, como descrito acima, associados à chegada do próprio diabo à história, a harmonia, a melodia e o ritmo iniciais voltam a aparecer. Surpreende-nos o final do enredo recontado pelo cantador, em que o diabo que desce rio abaixo dentro de uma cabacinha, tocando viola. Visto como sedutor da mulher de Ribeiro, a figura representa o próprio sujeito lírico, cantando feliz e irreverente. O ritmo da prosódia parece imitar o próprio gesto da batida nas cordas:

Eu vou tocando rio-abaxio, rio-abaxio, Pará  
Eu vou tocando rio-abaxio, rio-abaxio, Sinhá (REMANSO..., 2018).

Notamos pequena alteração, no trecho, em comparação com os versos presentes no livro *Sagarana*, anotados da seguinte forma:

Eu vou rodando  
Rio-abaxio, Sinhá...  
Eu vou rodando  
Rio-abaxio, Sinhá... (ROSA, 1984, p. 148).

No espaço da mobilidade incapturável, descendo o rio, o esperto violeiro conta, nos braços da viola, os acontecimentos que ocorreram nos lugares por onde passara. A canção traz o sopro da invenção literária. Ao “traduzir” Guimarães Rosa, que coletara quadras populares, Celso Adolfo leva a canção para o universo sertanejo, mas faz isso com certo distanciamento, pois a estrutura criada apresenta também traços de outros discursos musicais; elementos que, novamente, aproximam Celso de Rosa. Este almejava trazer estranhamento, o detalhe inusitado ao leitor, retirando-o do acomodamento propiciado pelos “lugares comuns”. O compositor, por sua vez, traz o elemento de novidade à canção popular tradicional. Ao plasmar suas canções, Celso imprime nelas a dignidade de uma “gaia ciência”, de um saber artístico, literário e filosófico encenado por meio da alegria, da graça e da simplicidade presentes no canto individual ou coletivo (WISNIK, 2004, p. 218).

Em alguns momentos de *Remanso de rio largo*, como em “Grimpa do coqueiro” (ADOLFO, 2018), a estrofe inicial, retirada da epígrafe da novela “São Marcos”, pode ser vista como chamada para um desafio. O cantor é despertado e precisa “responder” com o toque da viola e com a invenção de outras estrofes. O restante da composição é de Celso Adolfo.

O aedo contemporâneo despe-se de sua vida na cidade grande e entra inteiro no mundo rosiano. Deseja beber a sabedoria artística do cantador caipira, sua velocidade de raciocínio, sua escolha certa de rimas, seu senso de humor e sua perspectiva crítica diante das situações ao redor. Deve-se ainda salientar, nesse sentido, a presença, no CD, de quadras em que a vida corriqueira se cruza com imaginários fantásticos, surreais, onde as coisas comuns misturam-se às incomuns; lembranças de histórias religiosas, míticas, contos populares, poesias e cantos folclóricos. São momentos em que o absurdo vem ocupar lugar na vida cotidiana, como ocorre na cantiga “Mariquinha”, quando Celso Adolfo costura quadras das narrativas “Minha gente” e “A volta do marido pródigo”:

Cadê Mariquinha?  
foi passia, entrou no balão  
virou fogo no á  
[...]  
Negro danado, Siô, é Heitô  
foi no inferno mas não entrou (REMANSO..., 2018).

Em “Cego maluco”, somos apresentados a quadras de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, completadas por versos do compositor. Aqui, como em outras canções, aparecem versos em primeira pessoa. Como um canto de cego visionário, são descritas situações inusitadas onde humor, visão poética e percepção lúdica de mundo convivem:

Vi um gato jogar bola  
um grilo sentar na escola  
nas asas de uma ema  
jogar-se o jogo da bola (REMANSO..., 2018).

Um importante dado a ser salientado nas cantigas rosianas é a presença de cantos de trabalho. Em sua sina diária, lidando com animais no pasto, entre aboios como o conhecido “Eh, boi lá!... Eh-ê-ê-eh, boi!... Tou! Tou! Tou...” (ROSA, 1984, p. 37), algum vaqueiro puxa uns versos de cantoria como o a seguir, de “O burrinho pedrês”, que aparece na letra de “Um conto e cem”, canção citada acima:

Um boi preto, um boi pintado,  
Cada um tem sua cor.  
Cada coração um jeito  
De mostrar o seu amor. (REMANSO..., 2018).

No Brasil, desde os tempos da escravidão, o canto, além da dança, funciona como espécie de bom remédio e parece portar – entre lamentos, alegrias, brincadeiras e lirismo – uma força que suaviza as dificuldades da labuta cotidiana, criando linhas de fuga entre territórios estriados. Os cantos dão ânimo à continuidade da vida.

Na canção “Ralando coco”, um “samba pinicado”, na definição de Celso Adolfo, em entrevista (ADOLFO, 2018), usufruímos do coco de Lalinho Salãthiel – personagem ladina rosiana, protagonista de “A volta do marido pródigo” –, ao lado de estrofes de “Minha gente” e “Corpo fechado”. Os dois versos finais são do próprio Celso. A composição, com o compasso bem marcado, traz a imagem de uma roda de dança rural. Segundo Mário de Andrade, o coco configura-se da seguinte maneira:

Dança popular de roda, de origem alagoana, disseminada pelo Nordeste. É acompanhada de canto e percussão [...]. O refrão é cantado em coro, que responde aos versos do “tirador de coco” ou “coqueiro”. Nota-se, na disposição coreográfica, visível influência indígena. É muito comum a roda de homens e mulheres com um solista no centro, cantando e fazendo passos figurados, que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou batida de pé. Existe uma enorme variedade de tipos de coco [...]. Acredita-se que o coco já vem dos negros dos Palmares que o criaram como um canto de trabalho para acompanhar a quebra de cocos para alimentação. (ANDRADE, 1999, p. 146).

Na canção avaliada por nós, o ato de ralar o coco, voltado ao trabalho, revela-se como ritmo contagiante. Desse modo, o “canto de trabalho”, usado para amenizar o esforço diário, tomaria – talvez pela imaginação em fuga do trabalhador – a forma de um prazer existencial ligado a um encontro festivo e mesmo amoroso:

Eu vou ralando coco  
ralando até aqui  
eu vou ralando o coco, morena  
o coco de ouricuri (REMANSO..., 2018).

Ao final do livro *Formação do Brasil contemporâneo*, Caio Prado Júnior escreve que entre os diversos embates existentes no Brasil, no fim do período colonial, nota-se as disputas de

fazendeiros contra negociantes; mulatos contra brancos; pés descalços contra pés calçados; brasileiros contra portugueses... Faltou apenas “escravos contra senhores”, justamente aqueles a quem mais se aplicaria como lema reivindicador; é que os escravos falavam – quando falavam, porque no mais das vezes agiram apenas e não precisavam de roupagens ideológicas –, falavam na linguagem mais familiar e acessível que lhes vinha das florestas, das estepes e dos desertos africanos... (PRADO JÚNIOR, 2002, p. 1465).

José Miguel Wisnik, tratando dessa passagem, ressalta que os escravos eram silenciados em suas demandas; não tinham voz política, falavam uma outra linguagem. Falavam com o corpo, a ginga, as cantigas; algumas ligadas à origem do samba, e falariam, posteriormente, com o pé, no futebol (WISNIK, 2008, p. 412). Gilberto Freyre acreditava, de forma idealizada, que nas criações e atividades de forte presença negra, como o samba e o futebol, havia um movimento de sublimação estetizada de forças populares indomáveis, violentas, que poderiam comprometer a ordem social do país (FREYRE, 1964 *apud* WISNIK, 2008, p. 416).

Ao dizer que os escravos falavam com uma “linguagem mais familiar e acessível”, com a gestualidade da dança, da música, da religião, Caio Prado Júnior estaria, de acordo com José Miguel Wisnik, apontando “ainda que indiretamente, para aquilo que ele mesmo silencia: as vozes caladas da população escrava, que habitam uma outra temporalidade” (WISNIK, 2008, p. 412). Para Wisnik (2008, p. 412), “Gilberto Freyre, a seu modo, e com pressupostos muito diferentes, não faz outra coisa senão dar corpo ao lado dionisíaco dessa presença silenciada em Caio Prado Júnior – a sobra, ou o excedente humano, investida nessa empreitada colonial”.

Voltando ao CD *Remanso de rio largo*, em “Amor doído”, o compositor retoma quadras de “O burrinho pedrês”, aparecendo com um verso de sua autoria apenas no fechamento da canção. A música é cantada inicialmente em forma de moda de viola; depois, ganha ritmo mais marcado. Uma das passagens trata da temática da escravidão, incômodo colonial que aparecia reformulado nas cantorias que lembravam as duras histórias do povo negro. O escravo Rio Preto, não suportando a opressão, desvela sua postura libertária quando acontece a abolição. O próprio nome da personagem sugere a força indomável de um rio caudaloso que, com suas águas escuras, barrentas, guarda, em suas profundezas desconhecidas, a potência da transformação:



Rio Preto era um negro  
que não tinha sujeição  
no gritar da liberdade  
o negro deu pra valentão (REMANSO..., 2018).

Os problemas sociais existentes entre os iguais, como a inveja, a traição, a violência, aparecem nas novelas de *Sagarana*, mas nelas surgem também vivências comunitárias positivas, saberes e afetos capazes de estabelecer múltiplas conexões. As quadras e canções cumprem importante papel nesse sentido. Como dissemos, há nas cantigas o vínculo com um espaço-tempo mais alargado, em descompasso com o ritmo mais acelerado do bravo mundo cotidiano. Mesmo nos cantos mais rápidos, como coco, cateretê, chula, percebe-se um ritmo em descontinuidade com o andamento habitual do dia-a-dia urbano, cercado pelos interesses da vida prática.

Na novela “A hora e a vez de Augusto Matraga”, após incitar o ódio e sofrer diversas violências, Nhô Augusto é acolhido pelo casal de negros Quitéria e Serapião. Abrem-se clareiras de hospitalidade e afeto no trajeto do até então bruto e valente protagonista. O ritmo da narrativa torna-se, nesse tempo de recolhimento da personagem principal, mais lento, pautado pela maior presença do silêncio, de instantes de introspecção e maior interação com o próprio ritmo da natureza. Em certo momento, a negra Quitéria canta:


As árvores do Mato Bento  
deitam no chão p’ra dormir... (ROSA, 1984, p. 354).

Ao retomar o dístico rosiano e procurar adaptá-lo à estrutura musical, o compositor inverte a ordem do segundo verso e canta, em vez de “Mato Bento”, “Mato Dentro”. Sob nova configuração, os versos surgem da seguinte forma:

As árvores do Mato Dentro  
Pra dormir deitam no chão (REMANSO..., 2018).

Desse modo, homenageia a importante cidade histórica mineira, Conceição do Mato Dentro, e apresenta o signo “mato” que muitos carregam interiormente, na memória afetiva. Temos aqui um bom exemplo de trabalho de “tradução” como recriação artístico-cultural ligada à arte do inacabado.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Nhô Augusto precisava deitar-se, recolher-se à insignificância da terra, do húmus, aprender a humildade para voltar a renascer. Isso acontece quando, em certo dia, chega uma forte chuva ao sítio onde Augusto vivia com o casal de negros Quitéria e Serapião. Com a chegada das águas, Nhô Augusto recobra sua energia vital e parte para cumprir sua sina, terminando por enfrentar Joãozinho Bem-Bem.

Deve-se notar, nos textos, a presença de cantos de guerra, como vemos em “Tim Tatu”  que recebe este nome por conta de personagem cangaceiro e cantador. Na canção, encerrada por estrofe escrita pelo compositor, são transpostas as quadras a seguir, retiradas da novela “A hora e a vez de Augusto Matraga”:

A roupa lá de casa  
 não se lava com sabão  
 lava com ponta de sabre  
 e com bala de canhão


O terreiro de lá de casa  
 não se varre com vassoura  
 varre com ponta de sabre  
 bala de metralhadora (REMANSO..., 2018).

Ao contrário dos tempos de enfrentamento de adversidades, dos momentos de luta, como nas duas estrofes acima, a canção lírico-amorosa “Desejo” (ADOLFO, 2018), leva-nos a outra percepção espaço-temporal. Somos apresentados a uma balada leve com andamento que sugere acolhida, introspecção. A relação com os milagres da natureza influencia tempos vividos com o ser amado. Querer ver os céus do sertão com os olhos da amada é ser tomado pela potência criativa e encantadora do mundo, no desejo de que esse frescor renove a existência e confirme a união amorosa. Seguem as duas estrofes finais da canção, a primeira elaborada por Celso Adolfo; a segunda, retirada da novela “São Marcos”, com pequena alteração na parte final:

Eu já pisei nos sertões  
 nas noites deste planeta  
 pra ver o céu com teus olhos, menina

dá-me olhos de cometa

Teus olho tão singular  
dessas trancinhas tão preta  
Qero morrer eim  
teus braço, menina [sic] (REMANSO..., 2018).

Na chula “Milho no papo”  há misturas de trechos de “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “São Marcos”, mas a maior parte da letra foi escrita pelo autor prateano. Mário de Andrade estabelece a seguinte definição da chula: “Dança portuguesa, usada nas classes proletárias. Compasso de 2/4, andamento afobado. Preferencialmente concebida no Modo Maior” (ANDRADE, 1999, p. 139). O musicólogo cita como exemplo o que acontecia na igreja do Bonfim, em Salvador: enquanto umas pessoas se dedicavam à lavagem da escadaria, outras, de um lado da igreja, cantavam chulas e cançonetas com acompanhamento de violão. Mário aproxima a chula do lundu (ANDRADE, 1999, p. 139). Nos versos presentes em “Milho no papo”, a poesia parece fugir do céu e habitar o cotidiano, descrito por jogos de rimas que transitam entre o canto e a fala ritmada, lembrando semelhanças entre o desafio e o *rap*. Na letra, surgem insinuações, brincadeiras, são utilizados termos que parecem querer atizar o parceiro de cantoria e gerar efeito de comicidade, como ocorre em diversas cantigas folclóricas. Segue o trecho inicial, retirado de “São Marcos”:

Tempo de festa no céu. Deus pintou o surucúá:  
com tinta azul e vermelha, verde, cinzenta e lilá.  
Porta do céu não se fecha: surucúá fugiu pra cá.

Azul é do céu, marrom da taboa  
eu já tolerei muita gente à toa  
[...] (REMANSO..., 2018).

A canção “Feitiço” traz referências a duas personagens da novela “São Marcos” em uma letra elaborada com menções a credices populares. No trecho abaixo, suindara refere-se a uma espécie de coruja:

Galo preto, sexta feira da paixão  
a risada da suindara dá aflição  
sal no chão, fáiça, toco de tição

coração bateu no pé, bateu na mão (REMANSO..., 2018).

Em “Duelo”, a prosa rosiana homônima é recontada em forma de versos bem ajustados, embasados pelo ritmo melódico de chula, gênero arraigado ao universo sertanejo. Ao final da “transcrição”, aparecem os versos:

Pois, na mulher, quando cabem dois amores  
um dos dois não fica vivo e o outro morre sem razão  
(REMANSO..., 2018).

Essa estratégia discursiva remete-nos aos provérbios, ao tom de conselho, ao interlocutor-ouvinte, geralmente relacionado à experiência de pessoas mais vividas. Além desse aspecto, notamos um paradoxo neste trecho, chiste que, mais uma vez, lembra os jogos de sentido e linguagem presentes na sabedoria inventiva dos artistas populares.

*Remanso de rio largo* apresenta-nos também histórias de morte e traição, como ocorre em “Faquinha Quicé”, uma “chula pratiana”, na definição do autor; canção em que é reescrita, com maestria, a história de “Corpo fechado”. Na segunda estrofe, o artista traça detalhes da personagem Targino:

Cobra cega enxergando de um olho caolho  
tinha veneno guardado de molho  
fazia poeira bufando pro chão  
cuspindo ruindade pra trás do balcão  
moendo e mexendo a ruindade com mão  
tinha jeito nenhum de gostar dele não (REMANSO..., 2018).


Mário de Andrade e Guimarães Rosa ficariam entusiasmados se fossem convidados a assentarem-se à roda de uma fogueira para ouvir o violeiro Celso Adolfo pontear sua viola e entoar seu canto firme e leve, recontando histórias com os peculiares compassos da cultura popular mineira e brasileira.

Seria muito bom se alguma nova edição do livro rosiano viesse com um encarte do CD de Celso Adolfo; assim, as palavras virariam músicas, as canções se transformariam em literatura. Poderíamos sentir os climas, as entonações, as sutilezas sonoras típicas do jeito de ser interiorano. Com suas invenções, Celso Adolfo – pensando em Drummond – faz o espírito musical de Minas (ANDRADE, 2002, p. 432) ressoar por entre as linhas da prosa rosiana. As cantigas sobrevivem porque estão totalmente

imersas no cotidiano, nos acontecimentos trágicos, amorosos, realistas e inexplicáveis da vida do homem e da mulher comum.

O CD *Remanso de rio largo* traz também, entre as composições – não em sequência –, “Capim dourado” (ADOLFO, 2018), cuja letra nos oferece uma versão da história de persistência e heroísmo de “O burrinho pedrês”; “Ê Zoeira! Ê Poeira!”, (ADOLFO, 2018) cantiga alegre que associa imagens de *Sagarana* à memória do cantor e “Grimpa do coqueiro”, despertada pela seguinte epígrafe de “São Marcos”:

Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro  
não era homem, era um coco bem maduro  
não era coco, era a creca de um macaco  
não era creca, era o macaco todo inteiro (REMANSO..., 2018).

O álbum termina com “Samba-chula”,  letra e música de Celso Adolfo, em que se mesclam os dois ritmos presentes no título, amalgamados em uma levada típica do Recôncavo baiano. A canção foi criada em forma de intertexto com a narrativa “A volta do marido pródigo”. A estrofe final faz alusão a uma passagem lírica de *Grande sertão: veredas*: “Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura” (ROSA, 1986, p. 272). Por meio do artesanato poético, o cancionista recupera e reelabora sentidos e sonoridades que compõem a escrita rosiana, dando ao texto o seguinte formato:

O amor é um remanso na loucura  
é um laço na razão  
o amor é o descanso da ternura  
repouso da paixão. (REMANSO..., 2018)

A ideia de remanso surge nessa composição do CD cujo título, *Remanso de rio largo*, remete-nos a trecho da Canção de Siruiz, presente em *Grande sertão veredas*:

Remanso de rio largo,  
viola da solidão:  
quando vou p’ra dar batalha,  
convido meu coração... (ROSA, 1986, p. 101).

Os versos trazem a ideia da tranquilidade que se deve buscar mesmo em tempos de guerra, de insensatez, e podem também sugerir correspondências entre luta, trabalho, criação, doação e alegria, pois a

vida nos pede coragem. Prosa e canção como as de Guimarães Rosa e de Celso Adolfo são como bálsamos, como pássaros coloridos fugindo dos céus a suavizar a vida diária, como notas musicais estranhas a nos atirar a atenção, a sensibilidade, e nos dar confiança para o enfrentamento do tempo presente.

Remanso é um lugar quieto de beira de rio, onde a água normalmente gira devagar, lugar de sossego, de descanso. Nessa instância, há uma suspensão do fluxo mais forte das correntes. Ali o tempo caminha a contrapelo da velocidade habitual das águas que têm mais pressa de chegar ao mar. Remanso é um espaço bom para pescar. Mas como a vida é um negócio perigoso, o pescador matuto precisa agir com cuidado pois, em um rio largo, ou em época de chuva, o remanso pode não ser tão calmo e acumular muita água rodando como forte redemoinho por baixo da aparente calma. Se alguém cair em remanso de rio largo, é difícil sair. Torna-se fundamental saber amar e respeitar a natureza, seus fluxos, paragens e contrafluxos; o que é calmo, mas pode se tornar ameaçador. Em um remanso, o pescador associa seu repertório de saberes a uma postura zen-budista. Silêncio, concentração, calma, algum canto de pássaro ao longe, um voo de garça, um barco que desce lentamente o rio fazem parte dessa pintura, desse momento de retiro, de fuga dos ruídos incessantes da cidade, de distanciamento da produção cultural de massa, dos projetos políticos “progressistas”. Nesse lugar, a linha com o anzol é lançada e a vara de bambu é segurada com cuidado. O pescador entrega-se ao seu ofício, à espera de um peixe bom. Sabedoria, atenção, paciência e fruição são noções que andam juntas na ação do pescador sertanejo – presentes também na tarefa do escritor e compositor – e podem ser aprendidas no contato com a leitura e a audição de densas criações, como as presentes em *Sagarana* e *Remanso de rio largo*.

## Referências

ADOLFO, Celso. *O processo de criação de Remanso de rio largo*. [Entrevista cedida a] Roniere Menezes. Belo Horizonte, 16 dez. 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Prece de mineiro no rio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; TELES, Gilberto Mendonça (fixação de textos e notas); SANTIAGO, Silviano (introdução). *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. p. 432-433.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toi (coord.). Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. Folclore. In: MORAES, Rubens Borba *et al.* (org.). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Souza, 1949.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984. p. 11-42.

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (ed.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 243-247. (Coleção Fortuna Crítica).

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã: diálogo*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

PRADO JÚNIOR, Caio. Formação do Brasil contemporâneo. In: SANTIAGO, Silviano (coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. v. 3.

REMANSO de rio largo. [Compositor e intérprete]: Celso Adolfo. Belo Horizonte: Estúdio Verde, 2018. 1 CD. (40 min).

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Recebido em: 18 de janeiro de 2019.

Aprovado em: 13 de fevereiro de 2019.