

**Chico Buarque das palavras (quase)  
cantadas em “Funeral de um lavrador”**

**Chico Buarque of the words (almost)  
singing at “Funeral de um lavrador”**

Elisabete Alfeld

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo / Brasil

ealfeld@uol.com.br

**Resumo:** A proposta do artigo é apresentar algumas considerações sobre o estudo da canção “Funeral de um lavrador”, um dos poemas musicados por Chico Buarque para o espetáculo *Morte e vida severina*. Destaca-se no procedimento de composição da canção o diálogo estabelecido com o projeto poético de João Cabral de Melo Neto e com a poética cênica.

**Palavras-chave:** poema musicado; *Morte e vida severina*; Chico Buarque; Funeral de um lavrador.

**Abstract:** The proposed article presents some considerations on the study of the song “Funeral de um lavrador”, one of the poems set to music by Chico Buarque for the staging of *Morte e vida severina*. The composition of the song emphasizes the dialogue established with the scenic poetics and with the poetic project of João Cabral de Melo Neto.

**Keywords:** poem set to music; *Morte e vida severina*; Chico Buarque; Funeral de um lavrador.

Recebido em 31 de março de 2016.

Aprovado em 12 de julho de 2016.

estou pensando  
 no mistério das letras de música  
 tão frágeis quando escritas  
 tão fortes quando cantadas

(Augusto de Campos)

O que Augusto de Campos qualifica como “mistério” podemos ler como sendo uma certa imprecisão que nos intriga em relação às canções quando as consideramos como texto escrito. Na página, nos encartes de LPs e de CDs ou em qualquer outro suporte impresso, estão ausentes duas das características definidoras da canção: a *performance* da voz do intérprete e o contexto de escuta do ouvinte; resta, apenas, a letra da canção. Ainda segundo o autor,

a palavra cantada  
 não é a palavra falada  
 nem a palavra escrita  
 a altura a intensidade a duração a posição  
 da palavra no espaço musical  
 a voz e o mood mudam tudo  
 a palavra-canto  
 é outra coisa<sup>1</sup>

A canção despida de suas características definidoras transforma-se em letra da canção; por isso a palavra cantada é outra coisa, é a palavra-canto. O contexto de escuta também se transforma: é o contexto da leitura. Daí a “fragilidade”, outro traço apontado por Campos. Assim, se a palavra cantada é “outra coisa”, a letra da canção também é outra coisa: é letra e não poema. No entanto, na letra da canção há uma plasticidade sonora criada com os recursos linguísticos, com a disposição dos versos e com os recursos estéticos da linguagem utilizados na composição da canção. Há uma plasticidade, portanto, verbal, que põe a descoberto a intencionalidade da composição nas suas marcas inscritas na poética da linguagem.<sup>2</sup> A construção poética está na letra da canção e no poema,

<sup>1</sup> CAMPOS. *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 309.

<sup>2</sup> As soluções poéticas presentes na composição das letras são variáveis, uma vez que estão na dependência do próprio compositor, do conteúdo informativo e do contexto sociopolítico e cultural; portanto, não há uma padronização. Daí a composição de letras com predomínio da função poética em maior ou menor grau.

traço este que dilui a fronteira entre os dois formatos. Além desse traço, o poema, nas suas formas originárias, herda da música e do canto as leis fundamentais de sua composição.<sup>3</sup> A relação poesia-música-canto é enfatizada por vários estudiosos, que atestam as similaridades entre os diversos formatos de composição; por exemplo, Zunthor,<sup>4</sup> Pignatari<sup>5</sup> e Pound.<sup>6</sup> É a similaridade o critério que vamos utilizar para situar os dois formatos de composição textual – a canção (letra) e o poema. Assim, mesmo prescindindo dos elementos específicos da canção, destacados anteriormente, e da intencionalidade da composição da canção, aproximamos os dois formatos pelo traço comum: a estrutura em versos da forma poética. Para melhor caracterizar esta forma recorreremos a Valéry:

A necessidade poética é inseparável da forma sensível, e os pensamentos enunciados ou sugeridos por um texto de poema não são de modo algum o objetivo único e fundamental do discurso, e sim *meios* que colaboram *igualmente* com os sons, cadências, número e figuras para provocar, sustentar uma certa tensão ou exaltação, para produzir em nós um *mundo* – ou um *modo de existência* – inteiramente harmônico.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> “A poesia primitiva [...] não é exclusivamente a poesia dos povos pré-letrados, mas a poesia que está ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva. É a poesia no seu estágio ancilar, isto é, subordinada à música e às vezes à coreografia, mais especialmente àquela” (SPINA. *Na madrugada das formas poéticas*, p. 15).

<sup>4</sup> ZUNTHOR. *Performance, recepção, leitura*.

<sup>5</sup> “a poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas visuais” (PIGNATARI. *Comunicação poética*, p. 3).

<sup>6</sup> Pound destaca “três modalidades de poesia”: fanopeia, logopeia e melopeia. Em relação a esta última, explica que é quando as “palavras estão carregadas, acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado” (POUND. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*, p. 37). A melopeia “é a poesia nas fronteiras da música”; e complementa: “existem três tipos de melopeia: 1) a composta para ser cantada sobre uma melodia; 2) a composta para ser entoada [...] numa espécie de cântico; e 3) a composta para ser declamada; e para cada um desses tipos é diferente a arte de reunir as palavras” (POUND. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*, p. 39; 41).

<sup>7</sup> VALÉRY. *Variedades*, p. 178, grifos do autor.

Letra-poema<sup>8</sup> e poema estão inscritos em um universo específico, pois a poesia exige ou sugere um universo de relações recíprocas, análogo ao universo dos sons, no qual nasce e movimenta-se o pensamento musical.<sup>9</sup> Complementa Valéry:

Um poema sobre o papel nada mais é do que uma escrita submetida a tudo o que se pode fazer de uma escrita. Mas, entre todas as suas possibilidades, existe uma, e uma apenas, que coloca finalmente esse texto nas condições em que ele adquirirá força e forma de ação. Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e que deve vir. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal. Eliminam a voz e a voz que é necessária, tudo se torna arbitrário. O poema transforma-se em uma sequência de sinais que só estão ligados por estarem materialmente traçados uns depois dos outros.<sup>10</sup>

Com esta breve introdução, situamos a proposta norteadora do artigo, que consiste em centralizar o estudo em uma das vertentes do projeto poético de Chico Buarque: o cancionista musicando o poema. Trata-se da canção “Funeral de um lavrador”, um dos poemas musicados para o espetáculo *Morte e vida severina*. Para desenvolver o estudo apresentamos uma breve análise do poema e da concepção da montagem teatral com a finalidade de destacar no processo criativo da musicalização do poema a relação estabelecida entre os procedimentos poéticos.

---

<sup>8</sup> Consideramos a letra da canção como letra-poema em função da forma de composição e dos recursos estéticos que são similares aos da construção do poema.

<sup>9</sup> VALÉRY. *Varietades*.

<sup>10</sup> VALÉRY. *Varietades*, p. 20, grifos do autor.

## O cancionista musicando o poema: vozes em diálogo

– Essa cova em que estás,  
com palmos medida,  
é a conta menor  
que tiraste em vida.

– É de bom tamanho,  
nem largo nem fundo,  
é a parte que te cabe  
deste latifúndio.

(João Cabral de Melo Neto)

Os versos são do poeta,<sup>11</sup> no entanto, não há como ler apenas os versos. O poema se transforma em canção; ainda que apenas cantarolada por qualquer leitor a referência é a encenação de *Morte e vida severina*.<sup>12</sup> Chico Buarque musicou os versos do poema de João Cabral de Melo Neto de forma inusitada: buscando estabelecer um diálogo com a poética do escritor na criação do poema e, ao mesmo tempo, dialogar com a proposta de montagem do espetáculo. O trabalho de composição atrelado a essas duas modalidades de linguagem demandou o envolvimento com o diretor, com o cenógrafo, com os atores e, principalmente, com o procedimento criativo de João Cabral. Em depoimento, Chico diz que o processo de criação das músicas para *Morte e vida severina* foi realizado à medida que o espetáculo ia sendo montado: “sem o espetáculo, eu jamais musicaria João Cabral, nunca faria aquelas músicas, porque seria coisa seca demais”.<sup>13</sup> Continuando, conta que só foi possível compô-las a partir da visualização

---

<sup>11</sup> João Cabral de Melo Neto escreve *Morte e vida severina* (1954-1955) sob a forma de um auto de Natal pernambucano. A designação – *auto* – refere-se a uma forma de composição textual escrita em versos e destinada à representação cênica.

<sup>12</sup> Em 1965, *Morte e vida severina* é encenada por um grupo de universitários da PUC-SP, com direção de Silnei Siqueira, cenografia e figurinos de José Armando Ferrara e música de Chico Buarque de Hollanda. Em 1966 tem-se, no Festival de Teatro Universitário, em Nancy, a consagração da obra e da montagem do Teatro da Universidade Católica de São Paulo – TUCA. Várias foram as montagens de *Morte e vida severina*, algumas delas disponíveis na internet; mas para o estudo que estamos desenvolvendo, a referência é a encenação apresentada pelo TUCA.

<sup>13</sup> BUARQUE. O gênio nasce. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_genio.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_genio.htm)>.

do espetáculo. A concepção musical para *Morte e vida severina* pode ser sintetizada na seguinte declaração: “Com *Morte e Vida Severina*, eu procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral, quando ele escreveu o poema”,<sup>14</sup> e a “música interior” de João Cabral está inscrita na poética severina que resgata o verso melódico das cantigas populares; daí a escolha da redondilha, do ritmo simples e de efeitos sonoros criados pela repetição de rimas, pela repetição de palavras, pelo paralelismo e pelo refrão. Na criação de *Morte e vida severina*, João Cabral entrelaça os espaços real e poético. Três são as características presentes: a temática existencial, o aspecto regional e o caráter de oralidade da linguagem. A narrativa do real – o drama do homem nordestino num meio físico e social hostil – é apreendida pelo poeta e transformada em informação estética. A intencionalidade é despojar de artificios a linguagem que conta uma realidade construída a “seco”.

Ao todo são 1233 versos distribuídos nas dezoito sequências do auto; cada sequência contém um número irregular de versos e estrofes. A caracterização da estrofe é dependente do perfil da cena, ou seja, quando a cena constitui-se em monólogo a estrofe é única, nas cenas dialogadas é a predominância da quadra que informa o tipo de estrofe. Em função do efeito poético pretendido, a forma do discurso pertencente aos “homens de calada condição” é incorporada à linguagem do poema, matizes da oralidade sobre fundo poético que ressignificam a fala em versos: quase-canto, quase-reza, quase-verso. O quase-canto predomina na quadra e nos dísticos; a quase-reza no modo de construção das estrofes e na disposição dos versos que, em algumas estrofes, apresentam um parentesco formal com o modo de construção da ladainha-oração, presente, por exemplo, na série de invocações-monólogos do retirante e também em algumas estrofes dialogadas (no encontro com os irmãos das almas, no canto das excelências). O quase-verso é resultante da pontuação gráfica, da sintaxe lógico-discursiva do poema, das modulações interrogativo-exclamativas e do estilo direto. A alternância entre monólogos e diálogos, que caracteriza o procedimento de construção das estrofes-cenas, presente nas dezoito sequências do auto, sugere o percurso da viagem e a construção paratática das sequências: em cada sequência, um quadro; em cada quadro, uma cena; em cada cena, novos personagens que

---

<sup>14</sup> BUARQUE. Comigo música e letra nascem juntas, p. 124.

representam falas isoladas – os interpretantes da cena do real – índices-fragmentos que compõem um discurso feito de várias vozes.

A canção intitulada “Funeral de um lavrador” foi motivada pelo conteúdo apresentado na oitava sequência/cena: “[Severino] Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério”.<sup>15</sup> Esta sequência/cena está organizada em 44 estrofes com número irregular de versos: seis estrofes com quatro versos, doze estrofes com três versos e 26 estrofes com dois versos. O conteúdo da sequência denuncia a estrutura latifundiária como o agente que expulsa o homem da terra e da vida. O latifúndio espelha a tensão do homem num mundo de tensões; essa situação é recriada poeticamente nas analogias estabelecidas entre o lavrador e o mundo rural. Com a morte, a terra é dividida, e do latifúndio, o “lavrador” recebe a “conta menor”:

– Essa cova em que estás,  
com palmos medida,  
é a conta menor  
que tiraste em vida.  
– É de bom tamanho,  
nem largo nem fundo,  
é a parte que te cabe  
deste latifúndio.  
– Não é cova grande,  
é cova medida,  
é a terra que querias  
ver dividida.  
– É uma cova grande  
para teu pouco defunto,  
mas estarás mais ancho  
que estavas no mundo.  
– É uma cova grande  
para teu defunto parco,  
porém mais que no mundo  
te sentirás largo.  
– É uma cova grande  
para tua carne pouca,  
mas a terra dada  
não se abre a boca.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> MELO NETO. Morte e vida severina (auto de Natal pernambucano), p. 218-222.

<sup>16</sup> MELO NETO. Morte e vida severina (auto de Natal pernambucano), p. 218-219.

Para a caracterização da cova convergem as qualidades do “pedaço de terra” que o lavrador não teve em vida e que, com o trabalho realizado – a morte –, consegue ter. A ironia desta situação é construída a partir das qualidades da cova. A “conta menor” que, na relação, “não é cova grande” porque “medida”, contrasta com a “cova grande” para o “pouco defunto”, e revela a situação real: “mas a terra dada não se abre a boca”. Nesse contexto, a morte surge não como um fim, mas como “ganho” de uma causa:

– Agora trabalharás  
só para ti, não a meias,  
como antes em terra alheia.  
– Trabalharás uma terra  
da qual, além de senhor,  
serás homem de eito e trator.  
– Trabalhando nessa terra,  
tu sozinho tudo empreitas:  
serás semente, adubo, colheita.<sup>17</sup>

A parte do latifúndio, ainda que “grande” para a “carne pouca”, representa a “roça” e, mais do que isto, é “roupa feita à medida”:

– Trabalharás numa terra  
que também te abriga e te veste:  
embora com o brim do Nordeste.  
– Será de terra  
tua derradeira camisa:  
te veste, como nunca em vida.  
– Será de terra e tua melhor camisa:  
te veste e ninguém cobiça.  
– Terás de terra  
completo agora o teu fato:  
e pela primeira vez, sapato.  
– Como és homem,  
a terra te dará chapéu:  
fosses mulher, xale ou véu.  
– Tua roupa melhor  
será de terra e não de fazenda:  
não se rasga nem se remenda.

<sup>17</sup> MELO NETO. Morte e vida severina (auto de Natal pernambucano), p. 219.



– Tua roupa melhor  
e te ficará bem cingida:  
como roupa feita à medida.<sup>18</sup>

A tríade roça-roupa-cova transforma o “lavrador em senhor da terra”: com a morte, o corpo se transforma em semente, adubo e colheita, metaforização do despojamento do sujeito que acentua a dependência do homem da estrutura latifundiária. A força da repetição de palavras qualifica a ação: tanto na vida quanto na morte a finalidade do homem é trabalhar a terra. A repetição gera a redundância semântica e estrutural cujo efeito revela a essência cruel do sistema latifundiário que arrebatou o homem do próprio homem. A metáfora-síntese dessa relação se faz por aquilo que resta e representa o “lavrador”, uma seca semente. Para isso contribui a ambivalência que é estabelecida entre enterrar e plantar:

– Não tens mais força contigo:  
deixa-te semear ao comprido.  
– Já não levas semente viva:  
teu corpo é a própria maniva.  
– Não levas rebolo de cana:  
és o rebolo, e não de caiana.  
– Não levas semente na mão:  
és agora o próprio grão.  
– Já não tens força na perna:  
deixa-te semear na coveta.  
– Já não tens força na mão:  
deixa-te semear no leirão.<sup>19</sup>

As metáforas que figuram a metamorfose do corpo morto se desdobram em outras imagens:

“Dentro da rede não vinha nada” → “só tua espiga  
debulhada”  
“Dentro da rede vinha tudo” → “só tua espiga no sabugo”  
“Dentro da rede coisa vasqueira” → “só a maçaroca  
banguela”  
“Dentro da rede coisa pouca” → “tua vida que deu sem  
soca”<sup>20</sup>

<sup>18</sup> MELO NETO. Morte e vida severina (auto de Natal pernambucano), p. 219-220.

<sup>19</sup> MELO NETO. Morte e vida severina (auto de Natal pernambucano), p. 220-221.

<sup>20</sup> Esse trecho, presente apenas na versão original do poema, é significativo para figurar a equivalência entre enterrar e plantar.

A gradação dessas imagens que reduzem o corpo sem vida ao grão, “coisa pouca”, traduz o que subsiste à miséria e à exploração. Essa imagem de despojamento do homem referencia a existência negada; a similaridade entre enterrar e plantar traduz a qualidade dessa existência: o corpo é nada, é como a espiga debulhada. No entanto, isto é tudo que sobrou do homem, “coisa vasqueira”, “coisa pouca”, é a “vida que deu sem soca”. Na construção do poema, os efeitos sonoros, a rima, o refrão e a cadência rítmica, criam a “melodia” das falas dialogadas, cujo efeito é ressaltar a desumanização do sistema latifundiário. Se, nessa situação, a vida é a “mais mínima”, a linguagem que a conta é também a “mais mínima”, uma “linguagem de não” que desmascara a opressão do mundo severino, reiterada nos versos “mas a terra dada/ não se abre a boca”. Esta imagem, produto da opressão do meio físico e social, se materializa nos últimos versos:

- Despido vieste no caixão,  
despido também se enterra o grão.
- De tanto te despiu a privação  
que escapou de teu peito a viração.
- Tanta coisa despiste em vida  
que fugiu de teu peito a brisa.
- E agora, se abre o chão e te abriga,  
lençol que não tiveste em vida.
- Se abre o chão e te fecha,  
dando-te agora cama e coberta.
- Se abre o chão e te envolve,  
como mulher com quem se dorme.<sup>21</sup>

Da página o poema vai para o palco: a palavra ganha mobilidade em um espaço visual e sonoro; a textualidade linguística do poema é traduzida em textualidade cênica que envolve a gestualidade do ator, a criação do figurino e do cenário, os efeitos criados pela iluminação e a relação palco-plateia. A “leitura” do poema é a leitura simultânea de todos esses elementos componentes da cena. Poema em cena, a modulação da voz através das alternâncias rítmicas e prosódicas traduz a intencionalidade dramática da palavra que é completada com o gesto, a disposição dos atores pelo palco e com a criação não figurativa do cenário. Para estabelecer o diálogo poema-encenação a concepção do

<sup>21</sup> MELO NETO. Morte e vida severina (auto de Natal pernambucano), p. 221-222.

espetáculo foi motivada pela simplicidade do repertório cênico e pela simplicidade de sua sintaxe. A articulação desses dois eixos, repertório e sintaxe cênica, atualizados durante a encenação, denota o grau de criação e o vínculo com a proposta criativa de João Cabral de Melo Neto. No palco, os elementos componentes da cena são severinos: o gesto, o figurino, o cenário convergem para uma caracterização não realista, resultando numa “estilização” da realidade severina que, não reproduzindo a realidade, permite uma leitura crítica do próprio real. Nesse sentido podemos dizer que o regional se rarefaz na linguagem cênica, uma vez que os elementos cênicos atuam metaforicamente, de modo a fazer sobressair as suas características: o ator se desloca para compor o cenário, e a iluminação transforma o palco num espaço plural: são os braços que representam a janela, os agrupamentos que representam a casa, o cemitério, o canavial e os mucambos. No palco, todos são severinos, o anonimato é representado pelo figurino, todos de branco, todos iguais; o diálogo estrutural e temático com a obra de João Cabral foi construído por analogia com os recursos cênicos, que tiveram como função desencadear um sentimento de realidade e, através dessa sensação, sugerir a dimensão crítica por meio do poético, de modo a resgatar com a montagem cênica a realidade construída a “palo seco” contada no poema.

Para enfatizar esse aspecto, a composição da trilha sonora para o espetáculo foi decisiva. Nem todo o espetáculo estava alicerçado em cenas cantadas e a sincronia com a poética do espetáculo e o poema de João Cabral foi estabelecida com a poética musical a partir da seleção de quais estrofes das cenas-sequências do poema seriam musicalizadas. O efeito das palavras quase-cantadas, no desenvolvimento do espetáculo, foi criado com a distribuição das vozes (falas individuais, canto a uma só voz, canto conjunto e coro) e com o ritmo e a harmonia baseados nas relações de intensidade, duração, altura e timbre dos sons musicais. Como parte integrante do espetáculo, a música estruturou o tempo de duração da cena, manteve a tensão dramática, acentuou diferentes entonações da fala, participou da definição do espaço, estabeleceu a contiguidade do espetáculo representando o fio condutor da encenação. Na composição da cena-canção “Funeral de um lavrador” apenas parte da oitava sequência foi incorporada ao espetáculo: das primeiras seis estrofes, cinco são reproduzidas integralmente; das doze estrofes com três versos foram reproduzidas cinco:

– Essa cova em que estás,  
com palmos medida,  
é a conta menor  
que tiraste em vida.

– É de bom tamanho,  
nem largo nem fundo,  
é a parte que te cabe  
deste latifúndio.

– Não é cova grande,  
é cova medida,  
é a terra que querias  
ver dividida.

– É uma cova grande  
para teu pouco defunto,  
mas estarás mais ancho  
que estavas no mundo.

– É uma cova grande  
para tua carne pouca,  
mas a terra dada  
não se abre a boca.

– Aí ficarás para sempre,  
livre do sol e da chuva,  
criando tuas saúvas.

– Agora trabalharás  
só para ti, não a meias,  
como antes em terra alheia.

– Trabalhando nessa terra,  
tu sozinho tudo empreitas:  
serás semente, adubo, colheita.

– Trabalharás numa terra  
que também te abriga e te veste:  
embora com o brim do Nordeste.

– Terás de terra  
completo agora o teu fato:  
e pela primeira vez, sapato.

A oitava sequência foi recriada dramaturgicamente, com uma rede estendida ao chão, que representa Severino morto, com a distribuição dos atores em volta da rede-corpo e com a iluminação que, em primeiro plano, define o espaço da ação. O lugar na penumbra, com as silhuetas projetadas ao fundo do palco, metaforiza a ampliação da carga dramática do poema e coloca em cena os muitos severinos. Complementam a encenação do enterro do lavrador os instrumentos de trabalho (pá e enxada), que afirmam a dependência do homem da terra, numa alusão ao sistema latifundiário. Para criar musicalmente a cena, a estratégia foi selecionar quais versos das estrofes seriam musicalizados. A solução poética foi a criação de um refrão a partir da repetição dos dois últimos versos de cada quarteto, disposição estrutural que sugeriu um jogo entre a fala e o canto, caracterizando o primeiro momento da canção. No segundo momento, composto pelos tercetos, houve uma alteração

no modo de composição do refrão, que constituiu-se da repetição dos seguintes versos: “é a parte que te cabe/ deste latifúndio./ é a terra que querias/ ver dividida”. Houve, também, alteração na disposição estrutural desse refrão, que não acontece mais na finalização de cada estrofe, uma vez que, nesse segundo momento, temos uma sobreposição de vozes, ou seja, o refrão em um tom mais baixo acompanha, como um texto paralelo, a fala que entoa os versos dos tercetos. A transformação do poema em letra da canção provocou tais alterações para colocar o poema escrito na melodia, com a intenção de reforçar a dramaticidade do que estava sendo encenado, contado nas estrofes e cantado no refrão.

A musicalização do poema com a tradução da sonoridade linguística em sonoridade musical, dialogando com a atuação dos atores, estabeleceu a consonância do ritmo e da harmonia com os instrumentos musicais (flauta, violão e atabaque) para criar a paisagem sonora da cena composta, assim, da diversidade na distribuição das vozes nos quartetos e tercetos (voz masculina no 1º, 2º, 4º e 5º quartetos e no 1º, 2º, 4º e 5º tercetos; voz feminina no 3º quarteto e 3º terceto), do canto-corral (apenas com vozes femininas) e da música instrumental (que anuncia o início, a duração e a finalização da cena). Com tais expedientes reforçou-se o conteúdo dramático dos versos, que recolocam em cena a voz severina dissimulada nas várias vozes; o canto-corral presente nos dois momentos da canção, como um texto paralelo, exerce uma função crítica, no sentido de que tece um comentário-lamento da situação contada nos versos.

Durante o espetáculo, a música conferiu uma dimensão poética à atuação do ator e à construção da cena, intensificando a dramaticidade da ação. A composição musical reiterou cada um dos diferentes momentos da encenação, atribuindo-lhes uma caracterização singular, aspecto reforçado no depoimento de João Cabral de Melo Neto:

a coisa extraordinária que eu encontrei na música de Chico, baseada nos versos de “Morte e Vida Severina”, foi um respeito integral pelo verso em si. A música segue cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescendo ou não, de cada parte do poema. Eu tenho a impressão que é o único caso que eu conheço de uma música que saiu diretamente do poema, e não uma coisa sobreposta ao poema... Ele pegou o texto, respeitou o texto

e, com o talento extraordinário dele, fez uma música que eu considero inteiramente apropriada ao texto.<sup>22</sup>

A musicalização da canção intervém como uma metalinguagem em relação ao poema e às imagens cênicas, uma vez que se colocou como uma proposta de reorganização de ambos. A composição musical se integrou à poética cênica e à poética de João Cabral; Chico Buarque também compôs “a palo seco”: retoma o caráter regional do auto de Natal pernambucano sem, no entanto, ser regionalista; tal como no auto, a composição musical torna-se severina como a própria forma poética da composição dos poemas e da encenação teatral.

## Referências

BUARQUE, Chico. Comigo música e letra nascem juntas. In: SANT’ANNA, Affonso Romano de *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 124-125.

BUARQUE, Chico. O gênio nasce. Entrevista. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_genio.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_genio.htm)>. Acesso em: 23 mar. 2016.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina (auto de Natal pernambucano). In: \_\_\_\_\_. *Poesias completas: 1940-1965*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975. p. 201-241.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina* hoje é mais de Chico. In: SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977. p.123-124.

MORTE e vida severina. Música samba, [s.d.]. Lista de reprodução. Disponível em: <<http://www.musicasamba.com/chico-buarque/morte-e-vida-severina/>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.

<sup>22</sup> MELO NETO. *Morte e vida severina* hoje é mais de Chico, p. 123.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

ZUNTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.