

“ROSA DE HIROSHIMA”: DO POEMA À CANÇÃO

“*Rosa de Hiroshima*”: *From Poem to Song*

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-38

Agnaldo Stein da Silva*

RESUMO: O presente estudo visa analisar o processo de musicalização do poema “Rosa de Hiroshima”, identificando elementos que o envolvem enquanto poema e enquanto canção. Por meio de uma pesquisa de caráter bibliográfico, comparativo e qualitativo, realiza-se, primeiramente, uma breve discussão sobre as especificidades destes gêneros, seguida de uma análise do poema escrito por Vinicius de Moraes em 1946, publicado na *Antologia Poética* de 1954, e da musicalização feita por Gerson Conrad, integrante de Secos & Molhados à época, por meio da gravação do álbum de estreia da banda, em 1973, e da performance realizada no marcante show do Maracanãzinho, em 1974. Deste modo, é possível trazer considerações sobre a análise da obra nestes dois gêneros distintos, refletindo sobre as peculiaridades de cada um por meio do trabalho de grandes artistas do cenário nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Rosa de Hiroshima. Vinicius de Moraes. Secos & Molhados. Musicalização de poesia. Poesia brasileira.

ABSTRACT: This study analyzes the musicalization process of the poem “Rosa de Hiroshima”, identifying elements which involve it as both a poem and a song. Based on bibliographical, comparative and qualitative research, it first provides a brief discussion on the specificities of these genres, followed by an analysis of the poem written by Vinicius de Moraes in 1946, published in *Antologia Poética* (1954), and its musicalization by Gerson Conrad, then member of the band Secos & Molhados, through the recording of the band's debut album, in 1973, and its performance at the remarkable show at Maracanãzinho in 1974. It brings considerations about the analysis of the work in these two distinct genres, reflecting on the peculiarities of each one through the work of great Brazilian artists.

KEYWORDS: Rosa de Hiroshima. Vinicius de Moraes. Secos & Molhados. Musicalization of poetry. Brazilian poetry.

* Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). ORCID: 0000-0002-1023-2038. E-mail: agnaldo_stein(AT)hotmail.com.

1 Introdução

Embora haja conexões de longa data entre os gêneros poema e canção, analisá-los de modo equivalente acaba por deixar de lado aspectos específicos de cada um deles. Muitas vezes, prende-se ao destaque dos aspectos literários de ambos e reprime-se o que escaparia ao significado das palavras que os constituem, como se somente neste significado residisse todo o sentido da obra.

O presente estudo visa analisar o processo de musicalização do poema "Rosa de Hiroshima", identificando elementos que o envolvem enquanto poema e enquanto canção. Por meio de uma pesquisa de caráter bibliográfico, comparativo e qualitativo, realiza-se, primeiramente, uma breve discussão sobre as especificidades destes gêneros. Posteriormente, é feita uma análise do poema escrito por Vinicius de Moraes em 1946, publicado na *Antologia Poética* de 1954, texto que faz referência direta ao trágico ataque da bomba atômica na cidade japonesa de Hiroshima. Em seguida, discorre-se sobre a musicalização do poema feita por Gerson Conrad, integrante de Secos & Molhados à época, analisando elementos trazidos pela canção por meio da gravação do álbum de estreia da banda, em 1973, e da performance realizada no marcante show do Maracanãzinho, em 1974, durante a ditadura militar no Brasil. Por fim, são feitas considerações sobre a análise da obra nestes dois gêneros.

Essa abordagem, realizada a partir de um mesmo texto que aparece sob duas formas distintas, pode nos fazer refletir sobre características peculiares inerentes aos gêneros poema e canção, principalmente o último, por vezes analisado com métodos aplicados a textos literários que não levam em consideração outros elementos inatos à canção e que certamente interferem na recepção da obra pelo público. Ademais, trazemos aqui um estudo sobre os trabalhos do nosso "poetinha", como carinhosamente o apelidou o amigo e compositor Tom Jobim, e de um dos marcos da música brasileira, a banda Secos & Molhados, ambos cuja presença no panorama da arte nacional foi extremamente fecunda.

2 O poema e a canção

Na obra *O arco e a lira* (2012), o poeta e ensaísta Octavio Paz nos diz que é no poema que a palavra mostra todas as suas entranhas, seus sentidos e alusões. Diferentemente do que ocorre na prosa, na qual a unidade da frase se dá pelo sentido ou direção significativa, na frase

poética o sentido se dá pelo ritmo. Segundo Paz (2012), o ritmo move todo idioma, visto que as palavras se associam ou se desassociam de acordo com certos princípios rítmicos, e a partir do ritmo o poeta convoca as palavras, por meio de procedimentos como metros, rimas, assonâncias, aliterações e paranomásias. O autor acrescenta que o ritmo diz algo. E mais: o que as palavras do poeta dizem já é dito pelo próprio ritmo em que estas se apoiam. Para elucidar a relação entre ritmo e palavra poética, ele usa o exemplo da relação entre dança e ritmo musical: "não se pode dizer que o ritmo é representação sonora da dança; tampouco que a dança seja a tradução corporal do ritmo. Todas as danças são ritmos; todos os ritmos, danças. No ritmo já está a dança e vice-versa" (PAZ, 2012, p. 65).

O ritmo também é um elemento essencial da música, embora convoque outros elementos para imprimi-lo. Em *Teoria da música* (1996), o professor Bohumil Med afirma que o termo ritmo vem do grego *rhythmos* (aquilo que flui, que se move) e que este se constitui em uma das principais partes da música, ao lado da melodia, da harmonia e do contraponto. Para Med (1996), a música é definida como "a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente com ordem, equilíbrio e proporção do tempo" (MED, 1996, p. 11). Visto que a melodia é um conjunto de sons que se dispõem em ordem sucessiva, representados na pauta pelas notas musicais, e a harmonia é um conjunto de sons que se dispõem em ordem simultânea e cuja base são os acordes, o ritmo se configura como "ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia" (MED, 1996, p. 11). Na escrita musical, a alternância de duração entre sons longos e breves se dá pela alternância de alturas das notas musicais e dos acordes, por exemplo, diferente dos procedimentos acima citados para a construção de um poema.

A canção se utiliza de recursos poéticos em sua composição, mas nela percebemos também elementos do âmbito musical. No artigo "O corpo do som: notas sobre a canção popular" (2008), a professora e pesquisadora Tereza Virginia de Almeida traz algumas reflexões sobre as limitações e possibilidades dos estudos literários frente as especificidades da canção popular. Como defende a autora, visto que a canção se dá a partir da articulação de convenções linguísticas e musicais, a abordagem de sua letra por meio dos mesmos procedimentos aplicados ao poema torna-se problemática, conquanto seja recorrente em trabalhos da área de Literatura.

Almeida (2008) ressalta que a canção tem a especificidade de ser destinada ao canto e à escuta: “a canção filia-se às formas de oralidade, ao transmitir-se através da voz e, neste sentido, ativa um conjunto infinito de questões relativas ao corpo e à performance” (ALMEIDA, 2008, p. 319). Em “A voz como provocação aos estudos literários” (2011), a autora enfatiza a voz como um elemento que na canção popular provê variações de tons, divisões rítmicas e duração das notas, trazendo marcas de subjetividade, corporeidade e unicidade do intérprete: são “o timbre, a cor, a extensão, a potência, elementos que determinam as percepções sensoriais por parte do ouvinte e que, embora sejam veículos da palavra e da linguagem, não são elementos linguísticos [sic]” (ALMEIDA, 2011, p. 118).

Adriana Cavarero, no livro *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal* (2011), também discorre sobre a questão da voz e aponta a carência de estudos sobre este elemento na produção literária filosófica ocidental. A singularidade inimitável da voz, segundo a autora, é ignorada pelos gostos universalistas da tradição filosófica, na qual é tratada como voz em geral, independente de quem a emite. Como autoclarificação do *logos* (que também significa “linguagem”), a intenção de significar é um forte parâmetro na definição de *logos* nesta tradição, e fora deste parâmetro a voz é considerada som vazio. Percebemos isso quando Aristóteles define *logos* como *phoné semantiké* (voz significante), ou seja, significar é o fator que distingue os homens dos outros animais, cuja voz é considerada inferior por não ser significante. Argumenta a autora que o mesmo ocorre em outros estudos, como o da linguística, que estuda a voz de uma forma sígnica e despersonalizada, e estudos sobre a oralidade, que tratam da voz genericamente.

Como discorre Cavarero (2011), tematizar a palavra e desprezar a vocalidade dos falantes, os responsáveis por sua existência, é um equívoco. Por este motivo, ela estuda a palavra na perspectiva da voz, cujo âmbito é mais amplo que o da própria palavra, excedendo-o: “Reduzir este excedente a insensatez – isto é, ao que resta quando a voz não está intencionada a um sentido que se quer domínio exclusivo da palavra – é um dos vícios capitais do logocentrismo” (CAVARERO, 2011, p. 28). No desenvolvimento desta questão, na qual se compreende a voz enquanto som e não simplesmente palavra, a autora aponta a relevância dos estudos do teórico suíço Paul Zumthor. Como podemos ver na obra *A letra e a voz: a “literatura” medieval* (2001), à palavra *oralidade* o autor prefere *vocalidade*, por este termo se

referir à historicidade de uma voz, seu uso, não especificamente apresentando a voz como uma portadora da linguagem:

Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. Essa *phoné* não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar. (ZUMTHOR, 2001, p. 21)

Apontando que a canção é especificamente destinada ao canto e à escuta por meio da voz, Almeida (2008) destaca que, mesmo levando-se em consideração os aparatos tecnológicos ligados à transmissão e à recepção da canção com o advento da indústria fonográfica, não há paralelismo destes com a reprodução do livro por meio da máquina de impressão, pois os aparatos tecnológicos disponíveis e utilizados não são apenas meio, mas elementos configuradores do próprio produto, participantes da sonoridade recebida pelo ouvinte. Aponta também a diferença entre as técnicas de impressão, que colaboram com a permanência do texto, e as técnicas de gravação, caracterizadas pelo dinamismo que Paul Zumthor chamou de *movência*, algo inerente às formas de oralidade: "as transformações das tecnologias utilizadas pela indústria fonográfica, no contexto contemporâneo, passam a exercer um papel relevante na demanda pela constante resignificação das canções" (ALMEIDA, 2011, p. 124). Como exemplifica a autora, para que uma canção gravada na década de 1920 seja ouvida hoje, terá de ser remasterizada ou regravação devido às mudanças dos padrões de escuta contemporâneos. Já a leitura de um texto literário impresso, ainda que recebida em um novo contexto histórico, não terá acréscimos além de certos paratextos como prefácios, capas ou introduções.

Ainda há, segundo Almeida (2008), a questão que concerne aos agentes e às ações sociais em jogo. Os conceitos de autoria e de origem do discurso, como destaca, não se sustentam por meio das noções de autor-modelo e eu lírico, por exemplo, pois a canção está sujeita a se transmutar com os intérpretes e arranjadores que a executam, com nuances interpretativas que se fazem por meio de diferentes timbres de voz, ou opções de andamento,

instrumentação e harmonização distintas. Deste modo, "leitura e autoria se bifurcam: intérpretes e arranjadores são leitores da canção, mas leitores produtivos que se tornam renovados pontos de origem e referência" (ALMEIDA, 2008, p. 320).

Na concepção de Almeida (2008), embora se possa buscar a interpretação da canção, ou seja, seu sentido, talvez o que haja nela de mais singular, e mesmo no cerne da intervenção estética nos textos literários, "seja justamente o que escapa à abordagem semântica" (ALMEIDA, 2008, p. 325). Conforme a autora:

Para além de esclarecer algo inerente à canção, a ênfase na vocalidade acaba por provocar os estudos literários porque leva a crer que o que realmente importa na literatura, o que a torna outra em relação às demais linguagens é justamente este quê inapreensível e irreduzível à significação, à análise, ao pensamento, extremamente relacionado ao corpo. O que torna um texto literário é aquilo mesmo que o transcende enquanto linguagem e que é nele apelo sensorial. (ALMEIDA, 2011, p. 126)

Atentando a esses estudos sobre o poema e a canção, realiza-se a seguir a análise de "Rosa de Hiroshima", primeiramente do poema de Vinicius de Moraes e posteriormente da canção da banda Secos & Molhados, com o intuito de explorar os mais variados elementos que estão em jogo na produção e na recepção destas obras dentro de suas especificidades.

3 Brota um poema em meio às cinzas

O poema "Rosa de Hiroshima", de Vinicius de Moraes, brota das cinzas da cidade japonesa de Hiroshima no fim da Segunda Guerra Mundial, consequência do uso devastador da bomba atômica, que também ocorreu na cidade de Nagasaki poucos dias depois. Vinicius de Moraes foi um artista brasileiro com uma obra amplamente reconhecida pelo público e pela crítica. Conforme Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (2013), o poeta carioca realizou os estudos secundários juntamente aos jesuítas do Colégio Santo Inácio e se formou em Direito. Nos anos 1930 e 1940, foi censor e crítico cinematográfico, além de estudar Literatura Inglesa em Oxford. Em 1943, ingressou na carreira diplomática, servindo aos Estados Unidos na Espanha, no Uruguai e na França. "Nunca perdeu, porém, o contato com a vida literária e artística do Rio de Janeiro que nele tem uma das suas expressões mais típicas" (BOSI, 2013, p. 490). Seu nome também é uma forte referência na música brasileira. Como diz o autor,

com sua habilidade no manejo do verso, foi um expoente da bossa nova desde sua afirmação como linha musical nos fins da década de 1950. Inclusive, dentre sua vasta obra, encontram-se diversas parcerias musicais com artistas como Toquinho, Tom Jobim, João Gilberto e Chico Buarque.

Como relata Bosi (2013), os primeiros livros do poeta foram escritos sob o signo da religiosidade neossymbolista, característica similar aos textos do poeta brasileiro Augusto Frederico Schmidt. Contudo, segundo o autor, os temas de Vinicius logo tomaram outros rumos: a urgência biográfica o levou a tematizar a intimidade dos afetos e a vivência erótica. Bosi crê que Vinicius de Moraes talvez seja, depois de Manuel Bandeira, o poeta erótico mais intenso da poesia brasileira moderna:

Tratando-se, porém, de um sensualismo contrastado *ab initio* pelas reservas de uma educação jesuítica, o poeta oscila entre as angústias do pecador e o desejo do libertino. O fato em si mesmo, de resto banal como caso psicológico, não interessaria se não interviesse no modo de escrever de Vinicius, que passou do verbalismo túrgido de *Forma e Exegese* para a linguagem direta e ardente das *Cinco Elegias* e dos *Poemas, Sonetos e Baladas*; de uma e de outra obra pode dizer-se que traduzem, às vezes superiormente, as vicissitudes do amor na sua condição carnal. (BOSI, 2013, p. 490-491)

Para o autor, alguns de seus sonetos reavivaram a forma antiga do fazer poético, povoando de ecos camonianos o estilo de muitos jovens poetas que estrearam após a guerra. Complementa Bosi (2013) que a temática da poesia de Vinicius foi se ampliando, abrindo-se “à valorização do trabalho humano e da consciência capaz de ver e denunciar” (BOSI, 2013, p. 491), citando os poemas “Mensagem à Poesia” e “O Operário em Construção”, este que fecha sua *Antologia Poética* (2009). E, nesta obra, foi publicado pela primeira vez o poema “Rosa de Hiroshima”, que denunciou os horrores do bombardeamento no Japão, evento histórico do qual trataremos brevemente a seguir.

No artigo “OS ‘FILHOS DA BOMBA’: memória e história entre os relatos de sobreviventes de Hiroshima e Nagasaki e a ‘Campanha pela Proibição das Bombas Atômicas’ no Brasil (1950)” (2009), Jayme Ribeiro afirma que a bomba atômica foi primeiramente lançada sobre a cidade de Hiroshima em 6 agosto de 1945 por decisão do presidente norte-americano Truman. Apelidada de *Little Boy*, a bomba acabou destruindo 60% da cidade e causando a morte de

milhares de pessoas, além de outras sequelas que perduram até os dias atuais. Três dias depois, a cidade de Nagasaki foi atingida por outra bomba atômica, com o apelido de *Fat Man*, que também devastou a cidade e teve milhares de mortos e centenas de feridos.

Segundo Jayme Ribeiro, não obstante os Estados Unidos terem divulgado oficialmente que o bombardeio foi realizado para impedir milhares de mortes que ocorreriam com o prolongamento da guerra, o mundo ficou horrorizado em virtude desta catástrofe e com medo de uma nova guerra e de outros ataques com bombas nucleares. Os efeitos da bomba atômica, como discorre o autor, mostraram-se inúmeros. Além das mortes e da devastação do local, ocorreram lesões traumáticas graves, queimaduras e consequências radiológicas (como alterações genéticas e tumores cancerosos). A fome e os surtos epidêmicos de determinadas doenças (como tuberculose, disenteria e hepatite), somam-se ao surgimento de variadas doenças de alterações psíquicas e psicossomáticas. Lesões em pessoas, animais e vegetais, assim como os prejuízos decorrentes da ação de óxidos de nitrogênio formados durante as explosões nucleares, foram constatados. Ainda hoje, de acordo com Ribeiro, há efeitos radiológicos decorrentes da bomba, como casos de câncer, pressão alta, diabetes, problemas hepáticos e cardíacos.

Frente a esse cenário devastador, Vinicius de Moraes escreveu o poema "Rosa de Hiroshima" em 1946, época em que exercia a atividade de diplomata, e o publicou na obra *Antologia Poética* pela editora A Noite em 1954. Para se realizar mais detalhadamente a análise do texto, segue o poema na íntegra:

Pensem nas crianças
Mudas telepáticas
Pensem nas meninas
Cegas inexatas
Pensem nas mulheres
Rotas alteradas
Pensem nas feridas
Como rosas cálidas
Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroshima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida
A rosa com cirrose

A antirrosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada. (MORAES, 2009, p. 253)

O poema está dividido em dezoito versos. Começa citando os efeitos oriundos da bomba e depois remete ao próprio ataque que causou estes efeitos, fazendo uma inversão cronológica dos acontecimentos. A repetição de *ensem nas* conduz o leitor à reflexão sobre as crianças, meninas e mulheres, juntamente às consequências do ataque que modificou as rotas de muitas vidas.

Contudo, embora insista na reflexão sobre essas pessoas, o poema adverte nos versos 9 e 10: "Mas oh não se esqueçam / Da rosa da rosa". É um momento fundamental do poema, marcado pelo advento da palavra *rosa*, dita no singular, que alude ao formato da bomba, mais comumente associada à forma de um cogumelo. Com a chegada da *rosa*, alteram-se certas regularidades do poema. A predominância de palavras no plural, que remetiam às vítimas da guerra, passa a ser de palavras no singular, estas agora associadas exclusivamente à rosa/bomba. Quebra-se a iniciação dos versos com dissílabos paroxítonos (os vocábulos *ensem, mudas, cegas, rotas e como*). O verbo no imperativo *ensem*, que se dirigia aos leitores do poema, transmuta-se para a sentença única *não se esqueçam*, antecedido pela conjunção adversativa *mas*, que traz a ideia de contraste com o que havia sido dito, no sentido de enfatizar o que vem a seguir. Em outras palavras, deve-se refletir sobre as graves consequências que ocorrem na vida das vítimas, mas não esquecer a causa das consequências, provocada pela "rosa".

A palavra *rosa*, tal qual a própria bomba, alastra-se intensamente pelos próximos versos do poema e vai contaminando outras palavras, o que podemos perceber nos versos 15 e 16, "A rosa com cirrose" e "A antirrosa atômica", nos quais *rosa* aparece nas palavras *cirrose* e *antirrosa*. As aliterações de /s/, por exemplo, mais predominantes nos primeiros versos e muito devido à pluralização de palavras, agora não são tão predominantes quanto os sons de /r/ e /z/, que compõem a palavra *rosa*.

A própria métrica do poema se modifica com o advento da *rosa*. Já quando pluralizada no verso 8, "Co/mo/ ro/sas/ cá/li/das", no qual se comparam as feridas com rosas quentes, não se altera ainda o número de 5 sílabas poéticas de cada verso, mas acrescenta-se um acento na

terceira sílaba poética, o que nos versos precedentes ocorria somente nas primeiras e nas quintas sílabas (como vimos, por exemplo, no primeiro verso, "Pen/sem/ nas/ cri/an/ças"). O acento poético se modificará nos versos 9 e 10, já citados, nos quais ainda permanece o número de 5 sílabas poéticas, com os acentos nas segundas e nas quintas sílabas. Contudo, dos versos 10 a 16, nos quais se repete a palavra *rosa*, predominam metricamente versos com 6 sílabas poéticas e acentos nas segundas e nas sextas sílabas ("Da/ ro/sa/ de Hi/ro/shi/ma").

A volta aos versos metrificados em 5 sílabas poéticas, com acentos nas segundas e nas quintas sílabas, ocorre nos dois últimos versos, agora com a repetição da preposição *sem*, que culmina em falar desta rosa com ausência de *cor*, *perfume*, de *rosa* ou *nada*, pois a rosa que remete à bomba é na verdade uma *antirrosas*. Das outras características dadas à *rosa*, após situá-la na cidade de Hiroshima, temos: *hereditária*, que se relaciona às consequências tardias da bomba, assolando as futuras gerações; *radioativa*, remetendo diretamente à radiação derivada da bomba; *estúpida* e *inválida*, que dizem respeito ao ato desumano e desnecessário que provocou muitas vítimas; uma rosa *com cirrose* e uma *antirrosas*, ou seja, uma rosa oposta às características com as quais uma rosa geralmente está associada, como delicadeza e fragilidade. Outro recurso interessante de perceber concerne às rimas internas, bem evidente entre *estúpida* e *inválida* (verso 14) e entre *Rotas* (verso 6) e *rosas* (verso 8), o que corrobora ainda mais o cuidado com o uso das palavras na construção do texto.

Deste modo, o poema transmite algo que não se dá apenas pela interpretação do significado das palavras, mas por toda a arquitetura poética que as envolve, como suas assonâncias, aliterações, metros, rimas, paralelismos e paranomásias, o que configura um ritmo específico ao texto. A soma de vários elementos edifica um alerta ao não esquecimento do advento da bomba atômica, uma verdadeira denúncia a este ato cruel provocado pela rosa "sem rosa" ou, antes, pelo ser humano envolvido em atos de extrema crueldade.

4 Desabrocha do poema uma canção

E do poema brotado, desabrochou uma canção, exalando novas sonoridades ao texto de Vinicius. No artigo "Reciclagem de falas e musicalização" (2014), Luiz Tatit discorre sobre as funções de melodista e de letrista e a nítida separação destas funções no contexto brasileiro no decorrer do século XX, maior após a chegada dos bossa-novistas. Conforme o autor, a

principal habilidade do letrista consiste em formar frases ou expressões que, unidas a uma melodia, configuram-se ao mesmo tempo de um dizer possível e de um cantar persuasivo. Ou seja, “quando as frases melódicas criadas por um compositor resultam diretamente da forma musical – sequência harmônica, gênero predeterminado, levada rítmica etc. –, cabe ao letrista encontrar a força entoativa que dá respaldo expressivo a cada uma dessas frases” (TATIT, 2014, p. 257).

O próprio Vinicius de Moraes também foi um grande letrista. Contudo, no caso de “Rosa de Hiroshima”, o poema destinou-se à publicação impressa. Quem o descobriu enquanto canção foi Gerson Conrad, que neste processo exerceu a função de melodista, embora o poema não tenha sido originalmente pensado com a finalidade de se tornar uma canção. Como define Tatit (2014), o melodista realiza uma “cobertura” melódica dos versos, quando a letra precede a melodia. “O processo de revivescência dos modos de dizer é o mesmo e cabe ao compositor observar alguns sinais retóricos já sugeridos pelo letrista em suas pausas, pontuações e distribuição dos versos” (TATIT, 2014, p. 264). Segundo o autor, ao cobrir os segmentos linguísticos, pode o melodista enfatizar, atenuar ou até neutralizar entoações concebidas pelo letrista.

Partindo dos versos de Vinicius de Moraes, assim o fez o compositor Gerson Conrad. Na época, integrante da banda Secos & Molhados, o músico conta, em entrevista a Raphael Vidigal, que conheceu o poema enquanto o grupo pesquisava poetas e nomes da literatura para a composição do repertório do grupo. Diz ele que, segundo o próprio Vinicius, o poema estava perdido em meio a uma antologia. Ao notar, entre outros aspectos, que o poema possuía um tema de cunho universal, Gerson Conrad resolveu retirá-lo das páginas impressas para transformá-lo em canção, e a realização deste feito teve a aprovação de Vinicius:

Certo dia, antes do lançamento do nosso primeiro LP, tive a oportunidade de conhecer Vinicius nos bastidores da TV Bandeirantes, e ali apresentei ao poeta minha música para o seu poema. Ele se emocionou e disse que tinha certeza que seu poema se eternizaria com minha música. (CONRAD, 2014b, s.n.)

Como dito anteriormente, Gerson Conrad era integrante de Secos & Molhados, banda cuja formação se deu em meados de 1970. Segundo José Roberto Zan, no artigo “Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance” (2013), o interesse do paulista Gerson

Conrad por música iniciara ainda na infância, época de seus primeiros estudos de violão. Em 1971, seu vizinho João Ricardo convidou-o a participar da banda Secos & Molhados, ao que ele aceitou. João Ricardo, de origem portuguesa, veio ao Brasil ainda adolescente acompanhado do pai João Apolinário, um poeta e crítico que foi obrigado a deixar Portugal por razões políticas, época em que estava vigente a ditadura salazarista. Para completar o trio, João Ricardo queria para os arranjos vocais um cantor de voz aguda. A indicação veio de sua amiga, a cantora e compositora Heloísa Orosco Borges da Fonseca (Luhli), apresentando-lhe Ney de Souza Pereira, posteriormente Ney Matogrosso, que ela conhecia do Rio de Janeiro. Mudando-se para São Paulo ao aceitar o convite de Luhli e de João Ricardo, Ney ingressou na banda Secos & Molhados como vocalista. Após o sucesso de algumas apresentações, a banda pôde contar com o produtor e empresário Moracy do Val, que os levou a se apresentarem em diversos locais. Inclusive, foi Moracy do Val quem produziu o LP de estreia do grupo e o histórico show no Maracanãzinho (ZAN, 2013).

Em maio de 1973, foi gravado o LP Secos & Molhados pela Continental, álbum de estreia que continha 13 canções. O álbum foi lançado em plena época da ditadura, poucos anos após o Ato Institucional nº 5 que, dentre outras medidas, decretou o aumento da censura de produções culturais. Segundo Zan (2013), com o recrudescimento do regime ditatorial e as ressonâncias de movimentos culturais e políticos dos países europeus e dos Estados Unidos, certos segmentos da juventude brasileira começaram a se identificar com um estilo de vida e uma produção simbólica "associados à 'contracultura', colocando em pauta as temáticas do corpo, da sexualidade, da psicanálise, das drogas e elegendo o *rock* como uma das formas de expressão" (ZAN, 2013, p. 9). Conforme o autor, a adesão ao *rock*, gênero anteriormente estigmatizado, converteu-se em sinônimo de um novo comportamento. Ganhou força o culto à marginalidade, o viver fora do sistema, uma forma de resistir ao autoritarismo vigente. Neste contexto, foi lançado o álbum de estreia do grupo, tornando-se rapidamente um enorme sucesso:

Com um repertório que combina elementos do *pop rock*, lirismo de baladas *folk* e letras que transitavam do tom alegre, debochado, brincalhão à crítica social e política, os novos artistas venderam milhares de discos num curto espaço de tempo, tornando-se um dos maiores fenômenos comerciais da indústria fonográfica brasileira. Suas apresentações ao vivo eram marcadas

pelo forte apelo visual, com seus integrantes usando fantasias, maquiagens carregadas e gestualidade com traços andrógenos, lembrando a chamada "estética *glitter*", em voga no cenário da música *pop* internacional daqueles anos. Tudo isso, parecia chocar e, ao mesmo tempo, seduzir a plateia. (ZAN, 2013, p. 8)

"Rosa de Hiroshima" é originalmente a 4ª faixa do lado B do disco. Mais recentemente, foi relançada em CD pela Warner Music Brasil, álbum com compilação de Charles Gavin e produzido por João Ricardo, juntando os álbuns de 1973 e de 1974, encontrando-se a canção na faixa 9 do CD, com duração de 2min2s (CONRAD; MORAES, 1999). José Roberto Zan (2013) faz uma classificação das músicas do disco de 1973 em três blocos temáticos, que sinteticamente consistem em: 1) canções que possuem conotações políticas e sociais mais acentuadas; 2) canções que tocam em temas ligados à guerra; 3) canções que apresentam aspectos mais intimistas e certo lirismo. "Rosa de Hiroshima" é colocada no segundo bloco temático e tornou-se uma das canções mais populares da banda. Conforme o autor, é uma espécie de manifesto pacifista que encontrou respaldo de um público imerso em um mundo que vivia o auge da corrida armamentista e também a paranoia de um possível confronto nuclear entre as potências militares:

A bela melodia, uma espécie de toada, é simples, um tanto repetitiva e de fácil memorização, articula-se com delicadeza aos versos. O arranjo de violão, com pequenas incursões de flauta no início e no final da composição, permite que a voz do cantor se destaque numa entoação um tanto melancólica e solene. (ZAN, 2013, p. 16)

Em entrevista concedida a Cesar Gavin, conta Gerson Conrad sobre o caminho que escolheu para musicalizar o poema. Segundo Gerson, depois de ter lido e relido o texto, percebendo que este já era forte por si só, resolveu ir na contramão do que seria mais comum de ser feito por um compositor, ou seja, uma música também muito agressiva ou forte. Buscando o lado oposto, cobriu o poema com uma melodia bastante doce e lírica, afirmando que este casamento resultou no êxito da composição (CONRAD, 2014a. s.n.).

De andamento lento, composta na tonalidade D e com a predominância de acordes maiores, a canção manteve exatamente a mesma ordem dos versos do poema. Quando a ouvimos, temos na interpretação de Ney Matogrosso uma voz, além de melancólica e solene,

também aguda e penetrante. A voz de Ney se mostra como um componente peculiar e essencial tanto na transmissão da mensagem pacifista e da sonoridade da letra quanto na transição com os sons da flauta e na entoação da melodia juntamente à base de violão. O prolongamento de cada sílaba final, que ocorre em todos os versos pares da canção, traz uma voz que insiste em se sustentar alguns instantes no espaço, marcando bem o fechamento destes versos. É interessante notar como a duração das últimas sílabas átonas nestes versos pares, que se sustentam na vogal /a/ e se relacionam ao predomínio do feminino na canção, acabam adquirindo uma ênfase que no poema não possuem, visto inclusive que nem são contabilizadas na metrficação do poema, cujas sílabas poéticas se encerram na última sílaba tônica.

Para o sucesso da banda, as performances de Ney Matogrosso foram fundamentais, vistas pelo público nas aparições do grupo em shows e programas de televisão. O uso das fantasias exóticas de Ney em seu corpo seminu, assim como máscaras e maquiagens pesadas, somava-se aos seus requebrados no palco. Segundo Zan (2013), também chamava a atenção seu timbre vocal de contra tenor, com uma entoação ao estilo das cantoras do rádio. Nas performances da banda, como discorre o autor, o foco era Ney, que demonstrava um grande domínio técnico em relação ao canto e à gestualidade:

A performance de Ney, sempre acompanhada pela atuação secundária e discreta de Gerson Conrad e João Ricardo, compunha um amplo campo de ambivalências. Aos adornos, roupas, missangas, penachos e maquiagens com características femininas, contrapunham-se as longas costeletas, o corpo desnudo, não depilado e másculo. Gestos bruscos, expressões faciais agressivas, movimentos pélvicos e rebolados exagerados contrastavam, muitas vezes, com a delicadeza do canto. O exotismo dos adereços parecia problematizar não apenas as identidades masculina e feminina, mas as fronteiras entre homem e animal, entre o primitivo e o futurista. (ZAN, 2013, p. 26)

Dentre os vários shows, o grande marco foi a apresentação no Maracanãzinho, em fevereiro de 1974. O evento fez com que mais de vinte mil pessoas lotassem as dependências do ginásio, deixando ainda uma multidão do lado de fora. Contudo, na mesma época do ápice de consagração, quando se intentava o lançamento do disco em outros países, começaram os

desentendimentos que levaram à dissolução desta formação da banda poucos meses após a gravação do segundo álbum, em 1974.

Antes da performance da canção "Rosa de Hiroshima" neste show, uma particularidade foi contada por Ney Matogrosso ao entrevistador Charles Gavin, fala que corrobora as singularidades do momento da performance de uma canção:

Sim, mas eu tenho então que te contar o que aconteceu exatamente antes da "Rosa de Hiroshima", porque ali existia uma coisa a mais. Nós começamos a fazer o show, e o público do Maracanãzinho não podia chegar até nós. Então nós estávamos assim, cercados de policiais. E o público lá, o público querendo chegar e eles reprimindo e o público querendo chegar e eles reprimindo. Aí teve uma hora que eles começaram a bater, quando eles começaram a bater eu disse assim: "Que merda é essa?" Eles cortaram meu som, cortaram meu som. Aí eu botei as mãos pra trás. Disseram: "Canta". E eu disse: "Não canto". E o Paulinho [Mendonça] pode te contar isso, o Paulinho estava lá. O público começou a jogar moedas na polícia e eles liberaram o público pra descer. Depois que eles liberaram o público pra descer eu comecei a cantar "Rosa de Hiroshima". Então especialmente nessa "Rosa de Hiroshima" que tem ali na gravação, que é a única gravação que tem da TV Globo, porque eu não vejo outra daquilo ali, é "Rosa de Hiroshima" e "O vira", né? [...] Porque tinha acabado de acontecer isso, então tinha uma coisa desafiadora da minha parte àquelas autoridades ali, sabe... (MATOGROSSO, 2017, p. 49)

Pelos registros do show no Maracanãzinho (NEY MATOGROSSO, 2012), percebem-se os figurinos exóticos e a maquiagem pesada de Ney, integrante mais focado no registro em vídeo referente a esta performance. Ele inicia com movimentos de braços amplos e sinuosos. Seu corpo sempre tende a ficar mais inclinado para frente, acompanhado de seu olhar incisivo e enfatizado pela maquiagem escura. Os ombros também se destacam em sua movimentação carregada de tônus. Um exemplo da manifestação da subjetividade do cantor no instante da performance, que difere claramente da canção gravada no disco, é quando ele profere a palavra *inválida*, do verso 16, na qual a voz adquire maior agressividade, destoando do restante da entoação.

João Victor Medeiros Barbosa e Kamilla Maria Medeiros Barbosa, que também fazem uma análise desta performance em "A Rosa de Hiroshima na voz e no corpo de Ney Matogrosso" (2020), ao se referirem à movimentação de Ney, observam que sua interpretação carrega um misto de agressividade e fluidez, somada à expansão na qual "através dos movimentos de

braços abertos parece remeter à imagem da bomba de Hiroshima explodindo nas cidades: como se os membros superiores estivessem invadindo/tomando conta do espaço ao redor" (BARBOSA; BARBOSA, 2020, p. 136). Concomitantemente, segundo os autores, a resistência destes movimentos combina com a leveza, que se dá pela delicadeza da voz do cantor e o tempo desacelerado do corpo em relação à palavra cantada, imprimindo o paradoxo do poema que relaciona a violência da bomba com um símbolo de fragilidade. Como acrescentam os autores, com sua performance mais sensual e provocativa enquanto integrante da banda Secos & Molhados, Ney rompeu tabus e preconceitos, mantendo-se "fora" da tentativa de uma disciplinarização do corpo imposta pela censura do regime militar, autonomia que o guia durante toda a sua carreira.

5 Considerações finais

O poema, que brotou das cinzas de um bombardeamento atômico nos versos de Vinicius de Moraes, desabrochou como canção nos acordes de Gerson Conrad. Se temos no poema e na canção as mesmas palavras, percebemos que o modo como elas se manifestam nestes gêneros é distinta, envoltas em características peculiares a cada um deles.

Na arquitetura do poema, deparamo-nos com os efeitos catastróficos do lançamento da bomba e a comparação desta com uma rosa, cujas características estão mais vinculadas a uma *antirrosa*. Por meio da invenção poética, saltam dos versos aliterações, assonâncias, rimas e outros elementos, dando aos fonemas outros contextos e imprimindo ao texto um ritmo peculiar.

Ao partirmos para a escuta da canção no disco de Secos & Molhados, a toada delicada, simples e repetitiva combina perfeitamente com o forte poema de Vinicius, e a voz aguda e penetrante de Ney entoa a composição de modo único. Nos registros da performance da banda no show do Maracanãzinho, outras corporeidades do vocalista são enfatizadas e, embora tenhamos no registro em vídeo limitações em relação à performance ao vivo, conseguimos acessar sob nossa ótica contemporânea um pouco do impacto causado nas dependências daquele ginásio, com um público de mais de vinte mil pessoas participando desse instante que ocorreu na época de maior censura da ditadura no Brasil.

As análises do poema e da canção "Rosa de Hiroshima", objeto de estudo do presente trabalho, corroboram a necessidade de se atentar a elementos específicos que concernem a cada um dos gêneros, não restringindo as análises apenas ao significado das palavras que neles constam, pois outros elementos também se mostram essenciais na recepção das obras. E, retomando o que nos aponta Tereza Virginia de Almeida (2011), a maior singularidade de ambos os gêneros talvez resida no que escapa à abordagem semântica, no que os transcende enquanto linguagem e mostra-se neles como apelo sensorial.

Agradecimentos

Agradeço à Professora Doutora Tereza Virginia de Almeida, ministrante da disciplina Tópicos especiais em Textualidades híbridas I – A canção popular como provocação aos estudos literários, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, da qual resultou a primeira versão do presente artigo. E também ao apoio concedido pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Referências

ALMEIDA, T. V. O corpo do som: notas sobre a canção popular. *In*: MATOS, C. N. *et al.* **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 316-326.

ALMEIDA, T. V. A voz como provocação aos estudos literários. **Outra travessia**, n. 11, p. 115-129, 2011. DOI: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2011n11p115>

BARBOSA, J. V. M.; BARBOSA, K. M. M. A Rosa de Hiroshima na voz e no corpo de Ney Matogrosso. **Geografia, Literatura e Arte**, v. 2, n. 1, p. 125-140, jan./jun. 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-9632.geoliterart.2020.157134>

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CAVARERO, A. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CONRAD, G. A história dos Secos & Molhados e carreira solo. [Entrevista concedida a] Cesar Gavin. **Vitrola Verde**, Youtube, 2014a. Disponível em: <https://youtu.be/5QVcnhnUCrE>. Acesso em: 9 ago. 2023.

CONRAD, G. Gerson Conrad, ex-Secos & Molhados, relembra trajetória. [Entrevista concedida a] Raphael Vidigal. **Esquina Musical**, Minas Gerais, 13 mar. 2014b. Disponível em:

<https://esquinamusical.com.br/entrevista-gerson-conrad-ex-secos-molhados-relembra-trajetoria/>. Acesso em: 9 ago. 2023.

CONRAD, G.; MORAES, V. Rosa de Hiroshima. *In*: SECOS & MOLHADOS. **Secos & Molhados – 1973/1974**. Compilação produzida por Charles Gavin. Produzido por João Ricardo. São Paulo: Warner Music Brasil, 1999. Faixa 9. 1 CD. (Série Dois Momentos)

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MATOGROSSO, N. Ney Matogrosso. [Entrevista concedida a] Charles Gavin. *In*: GAVIN, C. **Secos & Molhados**: entrevistas a Charles Gavin. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2017. p. 14-52. (Som do Vinil)

MORAES, V. Rosa de Hiroshima. *In*: MORAES, V. **Antologia poética**. Org. do autor. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 253.

NEY MATOGROSSO. **Secos e Molhados – Maracanãzinho**. Youtube, 2012. Disponível em: <https://youtu.be/NKCrYCObq1E>. Acesso em: 9 ago. 2023.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

RIBEIRO, J. OS "FILHOS DA BOMBA": memória e história entre os relatos de sobreviventes de Hiroshima e Nagasaki e a "Campanha pela Proibição das Bombas Atômicas" no Brasil (1950). **Outros Tempos: Pesquisa em Foco – História**, v. 6, n. 7, p. 147-167, jul. 2009. DOI: <https://doi.org/10.18817/ot.v6i7.192>

TATIT, L. Reciclagem de falas e musicalização. *In*: MATOS, C. N. *et al.* **Palavra cantada**: estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro: FAPERJ, Eduerj, 2014. p. 251-266.

ZAN, J. R. Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 7-27, jul.-dez. 2013.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: a "literatura" medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Recebido em: 29.09.2023

Aprovado em: 16.02.2024