

**A *recusatio* e a metapoesia como fundamento poético: da Elegia ao Samba, de Paulinho da Viola a Propércio**

Paulo Martins  
Universidade de São Paulo (USP)  
paulomar@usp.br

Guilherme Pezzente Pinto  
mestrando/Universidade de São Paulo (USP)  
gpezzente@usp.br

**RESUMO:** O presente artigo pretende explorar os aspectos metapoéticos da elegia romana e do samba, entendendo-os como constituintes fundamentais do discurso poético de ambos. Nesse sentido, entender o estatuto da construção metapoética é imprescindível para entender o conteúdo narrativo de cada obra, seu aspecto político, social e, finalmente, estético. Para além disso, o estudo entendeu ser necessário um foco no *topos* da *recusatio*, posto estar presente na elegia romana, como será discutido, desde sua formulação, contendo aspectos sociais e políticos que modulam o sentido dessa poesia. No samba não seria diferente: ainda que a recusa se limite mais a um dos níveis em que ela aparece na elegia, ainda assim está presente e é intrínseca ao gênero.

43

**Palavras-chave:** Propércio; Paulinho da Viola; Samba; Elegia; Poesia Erótica.

***Recusatio* and metapoetry as poetic foundations: from Elegy to Samba, from Paulinho da Viola to Propertius**

**ABSTRACT:** The present article aims to explore the metapoetic aspects of Roman elegy and samba, understanding them as fundamental constituents of the poetic discourse of both. In this sense, understanding the status of metapoetic construction is essential to understand the narrative content of each work, its political, social and, finally, aesthetic aspect. Furthermore, the study showed to be necessary a focus on the *topoi* of *recusatio*, being present in the Roman elegy, as will be discussed, since its formulation, containing social and political aspects that modulate the meaning of this poetry. In samba it would be no different: even if the *recusatio* is limited to one of the levels in which it appears in elegy, it is still present and intrinsic to the genre.

**Keywords:** Propertius; Paulinho da Viola; Samba; Elegy; Erotic Poetry.

## 1. Eu poético, Eu empírico

“Meu samba não se importa se eu não tenho amor / Se dou meu coração assim sem disciplina / Meu samba não se importa se eu desapareço / Se digo uma mentira sem me arrepender”. “Roendo as Unhas”<sup>1</sup> sugere a relação entre poeta e poesia, cantor e canção: a “verdade” empírica pouco importa ao fazer poético; a poesia, ou, nesse caso, o samba, não se importa se o que é cantado é real, mas sim se é verossímil; concepção que, de fato, remonta a Aristóteles na *Poética*: “Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si (...) porque um refere-se aos eventos que de fato ocorreram enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido.”<sup>2</sup>

Os próximos versos indicam outra relação entre compositor e obra: “Quando entro numa boa ele vem comigo / E fica desse jeito se eu me entristecer”. Se por um lado a relação entre verdade e arte é pouco relevante, por outro, precisa-se de experiência para construir um mundo verossímil. Opondo a aceção de movimento do verbo “vir” à de transformação do verbo “ficar”, Paulinho afirma a autonomia da obra já pronta: quando o poeta “fica numa boa”, o samba, já pronto, e, portanto, autônomo, o acompanha, restando ao compositor a fruição. Porém, para que se faça samba, é necessário outro estado de espírito, o de lamento. Quando o poeta se entristece, a fruição dá espaço à criação, ao lamento de amor (não só, mas em maior parte quando tratamos de samba) e então a canção “fica desse jeito”, torna-se aquilo que está sendo cantado, Samba, nesse caso, metapoético.

“Pranto e dor me tornaram perito por mérito”<sup>3</sup>, diz Propércio, sobre a poesia de amor, e completa: “O Amor tardio cobra imensos juro”<sup>4</sup>. O poeta discute o que é necessário para ser um elegíaco, experiência que só pode ser conquistada por longos anos de sofrimento amoroso. O amor tardio, portanto, cobra o tempo perdido: não há tempo hábil para sofrer o suficiente caso se comece a amar tardiamente, de modo que, tal poesia de lamento, só poderia ser composta por quem começou a sofrer cedo e perdura enquanto é possível amar.

“Amar é um dom, há que saber o tom / E entoar certo a melodia” sentencia Paulinho em “Cantoria”, e continua: “É compreender a canção como um navio / Que vai zarpando ignorando mapas”<sup>5</sup>, em outras palavras, a composição, como o amor, depende do destino, de se deixar levar, o autor é

---

1 Em Nervos de Aço. Rio de Janeiro: Odeon, 1973.

2 (ARISTÓTELES, 2017, p. 96). Tradução de Paulo Pinheiro.

3 Traduções de Propércio: Guilherme Gontijo Flores. Prop. 1.9.6: Me dolor et lacrimae merito fecere peritum.

4 Prop. 1.7.26: saepe uenit magno faenore tardus Amor.

5 Em Eu Canto Samba. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1988.

escravo da poesia, e o amante, de seus amores. “E eu me ponho a compor feito um cigano / Que busca noutra luz seu próprio lume / E me pergunto quem é mais insano / Se eu, um rouxinol / Se tu, um vagalume”, nesse sentido, o sambista, embriagado pelos amores, insano, escravo da luz que só sua amada pode lhe garantir, compõe como um nômade. O Samba, mais que isso, é o modo de trabalhar a dor: “Compor, saibam vocês, é mais que um desatino / Esmiuçar a dor, fio a pavo / Ofício que deságua o sofrimento”.

Em Propércio, não é diferente. Não basta ser um grande poeta para compor elegias, é necessário conhecimento de causa: “No Amor melhor que Homero é **um** verso de Mimnermo<sup>6</sup>: / suaves cantos busca o manso Amor”<sup>7</sup>. Para completar, Propércio avisa sobre as consequências de escolher os amores: “não poderás correr teus olhos livremente, / o Amor não deixará que veles outra.”<sup>8</sup>, isto é, escolher amar, ou, mais precisamente, ser tocado pelos amores, é um caminho sem volta. O mesmo para Paulinho; em “Quatorze Anos”<sup>9</sup> do disco de 1968 em parceria com Elton Medeiros, *Samba na Madrugada*, o sambista se tornara escravo da canção logo em seu primeiro contato, como veremos à frente.

Outra estratégia comum na elegia romana é a inserção do poeta como personagem dentro do texto. O que poderia embasar uma leitura biográfica, na verdade, é mais uma prova da construção de uma verdade poética independente da biografia do poeta. Ao nomear-se, por exemplo, em 2.8<sup>10</sup>, Propércio fala na segunda pessoa; sendo ao mesmo tempo enunciador e enunciatário, cria o mundo em que não é mais autor, mas personagem. Catulo faz o mesmo, instituindo a distância entre autor empírico e personagem inscrito na obra, entre a sua verdade e a verdade de sua poesia: “Infeliz Catulo, deixa de loucura / e o que pereceu considera perdido”<sup>11</sup>.

Catulo muito tem a nos dizer sobre a leitura biográfica da poesia. No poema 16, o poeta violenta sexualmente, por meio da poesia, aqueles que teimavam em ler o eu lírico como eu empírico e a obra como representação objetiva da vida, de modo que, sendo a poesia biográfica, ele poderia fazer o que quisesse com os leitores: “Meu pau no cu, na boca, eu vou meter-vos, / Aurélio bicha e Fúrio chupador, / que por meus versos breves, delicados, / me julgastes

---

<sup>6</sup> Grifo próprio.

<sup>7</sup> Prop. 1.9.11 – 12: Plus in Amore ualet Mimmnermi uersus Homero:/carmina mansuets lenia quaerit Amor.

<sup>8</sup> Prop. 1.9.27 – 28: quippe ubi non liceat uacuos seducer ocellos,/ nec uigilare alio lumine cedat Amor.

<sup>9</sup> **Em Samba na Madrugada**, Rio de Janeiro: Som Livre, 1968.

<sup>10</sup> Prop. 2.8.17 – 18: Sic igitur prima moriere aetate, Properti?/ Sed morere; interitu gaudeat illa tuo! – Tu morrerás na flor da idade então, Propércio?/ Mas morre! E que ela goze com teu fim!

<sup>11</sup> Cat. 8.1 – 2: Miser Catulle, desinas ineptire/ et quod vides perisse perditum ducas. Tradução de João Angelo Oliva Neto.

não ter nenhum pudor. / A um poeta pio convém ser casto / ele mesmo, aos seus versos não há lei.”<sup>12</sup>

Sandy, sobre o poema 16 de Catulo, diz:

Assim, Catulo mostrou que as aparências podem ser enganosas; o tema de algumas de suas poesias não é um reflexo verdadeiro de seu caráter, nem a aparência masculina de Aurélio e Fúrio reflete com precisão sua natureza interior oculta. Catulo não apenas expôs suas verdadeiras propensões, (...) como também virou o jogo contra eles; (...) ele os ameaça com o mesmo ato que eles o acusaram de praticar. (...) mas ninguém, até onde eu sei, observou que, no poema 16, Catulo faz a afirmação com a séria intenção de desmascarar o que tinha sido e, em grande parte, continuaria sendo um princípio básico da crítica literária na antiguidade clássica: *non potest alius esse ingenio, alius animo color* (Sen. Ep. 114.3).<sup>13</sup>

46

Catulo, assim, critica a concepção então corrente, e que continuaria pra muito além de sua época, e o faz sob uma poética baixa que deixa o interlocutor sem saída: ou a crítica está correta, e então ambos serão violados pelo poeta, ou, para se salvarem do abuso, teriam de admitir estar errados na análise das *nugae*.

Catulo, no poema 16, propõe uma discussão sobre sua poesia e sobre a estética do grupo de poetas do qual fazia parte. Catulo aponta o equívoco de abordagem de Aurélio e Fúrio ao confundirem poesia e vida privada e, nesse sentido, sua poesia (e a dos neotéricos) deveria ser apreciada e analisada segundo parâmetros literários e não morais ou éticos, com os quais se poderia julgar uma biografia. (SANDY, 1971, p. 52 – 54).

## 2. Origem metapoética

### 2.1 Elegia

Ainda que por muito tempo a poesia tenha sido lida por um viés biográfico, e, com isso, as interlocutoras elegíacas, como mulheres da biografia do autor, os nomes das amadas dos elegíacos estão relacionados ao fazer poético.

---

12 Cat. Carm, 16. 1-6: *Pedicabo ego vos et irrumabo, / Aureli pathice et cinaede Furi, / qui me ex versiculis meis putastis, / quod sunt molliculi, parum pudicum. / nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necessest.* Tradução de João Angelo Oliva Neto.

13 (SANDY, 1971, p. 52 – 54). Tradução de Guilherme Pezzente Pinto.

Se Cíntia está ligada ao epíteto de Apolo (ou, menos provavelmente, ao de sua irmã Diana) – deus do arco e da lira, da poesia e do saber fazer –, Lésbia, de Catulo, está ligada a Safo de Lesbos, importante poeta lírica; Corina, de Ovídio, está ligada a uma poeta helenística de mesmo nome; e Délia, de Tibulo, novamente ligada ao deus Cíntio: Apolo Délio<sup>14</sup>.

A essência autorreferente da arte faz com que tenhamos na própria obra o caminho para fruição, ou, pelo menos, obriga-nos a dedicar a análise à obra em si mesma<sup>15</sup>. A partir de alguns versos de Propércio, temos a origem divina de Cíntia, reafirmando sua essência múltipla: “Os deuses te conferiram celestes dons, assim, / Não creias que te foram dados por tua mãe / Tais dotes não, não são produtos humanos: / Dez meses não produziram tamanhos bens.”<sup>16</sup> Logo, Cíntia é de origem divina, mas filha não de um deus homérico ou hesiódico, Cíntia é filha dos deuses do texto, da produção literária que conferem a ela o posto de representação da elegia, indicando a superioridade da arte em relação à natureza. A primeira *puella* romana a se deitar com Júpiter não poderia senão preterir Propércio.

Os argumentos a favor da existência empírica das amadas parecem negar as características textuais da mulher escrita. Segundo Wyke<sup>17</sup>, o nome das amantes não oferece um meio de conhecer as mulheres em Roma, mas, ao contrário, traz em si aspectos poéticos que, na “gramática da poesia elegíaca”, exercem funções distintas daquelas do eu-elegíaco.

A confusão entre verdade e construção poética acaba apenas evidenciando a qualidade da obra que consegue esconder seus artifícios poéticos ao criar um efeito de espontaneidade e ao construir uma verdade literária tão concreta que confunde o leitor. Justamente o que dá tanto valor artístico para obra, ou seja, seu trabalho formal, pode levar a leitura superficial do texto a uma concepção equivocada – entendê-lo como mera representação da sociedade e da subjetividade do eu-lírico – o que, num cenário extremo, acaba por reduzir a arte a um evento apenas histórico ou de valor meramente anímico, evidenciando, nesses casos, um problema epistemológico.

14 Ver (MARTINS; FRASCI, 2023, p. 25.).

15 Não pretendemos, aqui, nos vincular a um formalismo, mas sim evidenciar um procedimento que privilegia a obra e não seu contexto, sem deixar de levá-lo em consideração. Porém, elementos externos à obra só serão relevantes enquanto aspectos trabalhados pela obra. Não se pretende, além disso, hierarquizar as metodologias de análise, mas explicitar o foco de cada método. Aqui, o foco é a obra e, portanto, nossa abordagem não é histórica, psicológica ou qualquer outra que não literária ou estética. A filosofia de Cassirer e o trabalho da Neocrítica permitem uma abordagem literária não subordinada a outras áreas do conhecimento, constituindo, respectivamente, estética e teoria literária autônomas.

16 Prop. 2.3. 25-28: Haec tibi contulerunt caelestia munera diui, / haec tibi ne matrem forte dedisse putes. / Non non humanipartus talia dona: / ista decem menses non peperere bona.

17 (WYKE, 2002, p. 28-29).

Ovídio, em *A Arte de Amar*, narra o surgimento de sua poesia e do metro elegíaco. O poeta se preparava para cantar matéria elevada em versos graves, mas Cupido roubara um pé métrico, tornando coxa sua poesia. Assim, dois hexâmetros datílicos se transformavam em dísticos elegíacos. Não tendo, pois, o poeta, matéria conveniente ao novo metro e, ferido por flechas de Cupido, teve seu destino selado: cantar amores. Nesse sentido, há uma servidão amorosa que não se refere apenas à narrativa amorosa: se por um lado a *persona* poética está fadada a sofrer os maus do amor, por outro, o poeta (inscrito na obra, não empírico) está fadado a cantar tais males impostos por cupido. Portanto, a poesia elegíaca não é poesia elevada, aquela que todo poeta deseja cantar, mas uma sina.

## 2.2 Samba

Sobre a origem do samba, Noel Rosa propõe em “Feitio de Oração”: “O samba na realidade / Não vem do morro nem lá da cidade / E quem suportar uma paixão / Sentirá que o samba então/ Nasce no coração.”<sup>18</sup>. Primeiramente, Noel aponta uma questão social enquanto morador da cidade e não do morro; defendia que o samba superava as fronteiras de classe, mas não só isso. O samba, não teria origem em lugar específico, nem necessariamente em uma classe social, e sim no coração, quer dizer, seria fruto dos amores, fruto daqueles que “suportam” uma paixão, que são capazes, então, de lidar com o sofrimento e transformá-lo em arte.

Paulinho da Viola nos conta, na música “Quatorze Anos”, algo semelhante ao que Ovídio contara em relação ao seu destino. Aos quatorze anos, acontece uma conversa entre ele e seu pai, preocupado com sua educação. Ao garoto, existiam possibilidades de estudo: filosofia, medicina, engenharia... e uma imposição: tinha de ser doutor. Apesar disso, a “aspiração” do garoto era seu violão e seus sambas, o que o impossibilitara de seguir uma carreira “elevada”. Mesmo após os conselhos de seu pai, que dizia o samba não ter valor, o garoto segue seu rumo para logo descobrir que seu pai tinha razão, compreendendo, então, seu destino.

Esse momento na música, em que o samba parece disfórico, porém, não dura muito. Ainda que o sambista ateste o pouco valor que o samba tem em “terra de doutores”, ele afirma: “Eu estou necessitado / Mas meu samba encabulado / Eu não vendo não senhor”. O samba, assim, se constrói a partir da aspiração e se mantém apesar das dificuldades que seu teor baixo impõe. Antes uma vida simples e sofrida, mas com samba, do que uma vida elevada sem samba.

---

18 Gravada pela primeira vez em 1933 por Francisco Alves e Castro Barbosa, regravada por mais 30 interpretes nesses últimos 91 anos. Ver: <https://brazilliance.wordpress.com/2015/12/05/song-no-73-feitio-de-oracao-noel-rosa-vadico-1933/> (acessado em 10 de agosto de 2024).

A noção de que o amor é um dos temas mais recorrentes – se não o mais – no samba é pacífica. No samba de terreiro<sup>19</sup>, o amor é o tema primordial e mais recorrente, ainda que, com o tempo, mais e mais temas tenham sido trabalhados. Paulinho, ao compor “Foi Um Rio Que Passou Em Minha Vida” nos dá um exemplo da importância do tema para seu samba.

Tal música explora uma das tópicas mais recorrentes e importantes do samba: a exaltação da escola de samba. Nesse caso, a relevância da escolha é ainda maior por não ser apenas mais um samba de exaltação, externamente imotivado. Paulinho havia entrado numa polêmica com sua escola ao compor um samba de exaltação à Mangueira que, sem sua autorização, fora inscrito num concurso. Se não bastasse, o samba ganhara o tal concurso. “Sei Lá Mangueira” fora composta em homenagem à escola rival da Portela, o que trouxe mágoas aos seus colegas portelenses. Para se redimir, Paulinho compõe “Foi Um Rio Que Passou Em Minha Vida”<sup>20</sup>.

Não por acaso, o samba que dedicaria a sua escola de coração tem como tema o amor. Para falar de Portela, Paulinho constrói uma imagem em que compara o amor à amada e o amor à escola. Assumindo a traição, Paulinho admite na primeira estrofe: “Se um dia / Meu coração for consultado / Para saber se andou errado / Será difícil negar / Meu coração tem mania de amor / Amor não é fácil de achar”. A evidência da errância desse coração é tamanha que não seria possível dissimulá-lo, e nem impedir que tal traição ocorresse, dado ter “mania de amor” – ainda que coloquialmente “mania” em português tenha o sentido de algo que é costumeiro, nesse caso também guarda o de ser uma doença, algo que necessita de um tratamento, de um remédio, o que sob a perspectiva da elegia romana é uma tópica importante, resultante do *morbus amoris* – .

Como vimos, Paulinho traz o tema da traição amorosa para falar de sua traição à escola que é tema de tantos sambas, é musa inspiradora e, portanto, amada também. Mais à frente na canção, esse estado inicial do poeta se confunde com a passividade em relação ao samba, e aos amores: “Foi um rio que passou em minha vida / E meu coração se deixou levar”. Os amores, mais uma vez, aparecem como inevitáveis, sejam eles à escola, sejam a outra amada.

Na comparação entre dois tipos de amores distintos, Paulinho sobrepõe o da escola à qualquer outro transitório, e não poderia ser diferente, trata-se de um samba de exaltação: “Não pensava em outro amor / Quando alguém que não me

19 Classificação que geralmente está vinculada à ocasião de sua performance: na quadra das escolas, mas não no período de desfiles. Samba de Terreiro denomina o samba de quadra feito após os festejos de carnaval, tipo de samba interno às escolas, o que implica numa maior “sinceridade” por não haver o objetivo de conquistar prêmios. Para uma discussão mais profunda sobre o assunto, ver Lopes, Nei. Sambeabá: o samba que não se aprende na escola (2003).

20 Em Foi um rio que passou em minha vida, Rio de Janeiro: Odeon, 1970.

lembro anunciou / Portela! Portela! / O samba trazendo alvorada / Meu coração conquistou". Após as marcas deixadas por uma desilusão amorosa, o sambista está no momento de negação dos amores, quando, porém, se depara com a escola que o tomara o coração para sempre.

Utilizando um lugar comum da poesia erótica antiga, cuja representação mais famosa seja, talvez, o fragmento 31 de Safo<sup>21</sup> e sua reelaboração por Catulo no poema 51, Paulinho faz uso da imagem do amor manifestado pelo corpo tomado de sentimentos físicos. Nesse caso, tal passividade física é eufórica, já que não se trata de uma lamentação, mas de uma exaltação: "Ai, minha Portela / Quando vi você passar / Senti o meu coração apressado / Todo o meu corpo tomado / Minha alegria voltar". A escola desfilando na avenida é descrita como um rio que o leva para sempre.

Em relação à composição musical, o rio é figurativizado na melodia, caudalosa, cheia de intervalos e também na fôrma da música: podemos ver a fluidez do rio, a música vai, se deixando levar, com seções que não são repetidas nem recapituladas<sup>22</sup>. Vale dizer ainda que além do fato de ser caudalosa, a melodia, o rio é azul no imaginário, cor predominante nesta escola de samba, produzindo uma matização ou uma *poikilía* figurativa.

O trabalho poético, vinculado ou não à vida pessoal de seu autor, cria um novo mundo, verossímil, constituindo verdades autônomas e, a partir do momento que é criado, torna-se autônomo. De fato, seria uma ingenuidade acreditar que a linguagem descreve uma realidade anterior à sua enunciação: da mesma forma que temos uma verdade composta pela poesia, o mundo que a linguagem verbal descreve (ou, nos termos de nossa problemática, o mundo do autor empírico) é criado e limitado por essa descrição, e nela se constituem verdades.

A partir da leitura de Ernst Cassirer, conseguimos apontar aspectos da linguagem e da arte de modo a distanciá-las. Linguagem e arte não concordam entre si nem em seu caráter, não têm o mesmo objetivo nem se utilizam dos mesmos meios. Ainda que ambas sejam representações, enquanto uma tende a generalização, a outra tende ao mais específico possível, de modo que a descrição de uma mesma paisagem por um poeta, por um linguista e por um geólogo, dificilmente terá algo em comum. (1944. p. 266)

Aprofundando a questão do objeto estético e linguageiro<sup>23</sup>, Cassirer aponta:

---

21 É 31 na edição de David A. Campbell (Loeb) e nas edições de Bergk e de Diehl é o frag. 2.

22 Para mais discussões sobre o aspecto do rio desde a antiguidade, ver: Pezzente, G; Martins, P (2025); SCHMIDT, P. (2023); FERNANDES, M. (2017); Books, L. (2005).

23 Opta-se, aqui, por linguageiro e não linguístico para evidenciar o aspecto da linguagem ainda sem o crivo da ciência.



Nas belas artes - pintura, escultura, arquitetura - a configuração não é baseada somente em uma imagem determinada, em um *template* pronto de espaço institucional para onde ela arrasta objetos particulares. Nenhum deles (os “espelhos vivos” de Leibniz, que o autor nomeia de “atos do espírito”) lida com o espaço como se esse já tivesse sido antes dado; ao contrário, eles precisam obter tais espaços, e cada um deles o faz por um modo próprio. (...) A linguagem não entra em um mundo de intuição objetiva acabada apenas para adicionar “nomes” aos objetos dados e claramente distinguidos e delimitados, como signos puramente externos e arbitrários; ao contrário, ela própria é o meio de formação de objetos. (Cassirer, 2013; p. 336 - 339)<sup>24</sup>

Negando a concepção naturalista de mundo, Cassirer indica o poder criador da linguagem, que não descreve um mundo pré-estabelecido, mas sim, cria o próprio mundo que descreve. À serviço da arte, a linguagem funda o mundo estético; a semelhança fundamental entre linguagem e arte é dar origem a mundos e verdades específicas. Quando em sua poesia, o poeta fala de sua amada, ele a ama por meio de sua arte, e mesmo quando a vida do poeta se torna tema de sua poesia, ela é construção poética e não biográfica.

Desse modo, podemos perceber que a poesia não é um relato de acontecimentos pessoais e não está diretamente vinculada com a subjetividade do poeta, mas que é necessária experiência para criar um mundo poético verossímil. A poesia composta em primeira pessoa, portanto, não diz respeito a um relato autobiográfico em versos de um poeta-personagem, mas à invenção de uma *persona* poética que constitui, na lógica interna da poesia, uma unidade de ações que a torna crível, constituindo, objetivamente, pela artesanaria velada (*ars est celare artem*), uma sinceridade subjetiva.

51

### *A poética do lamento*

Para os antigos, a elegia trazia em seu nome a noção primeira de lamento; derivada do grego ἔλεγχος, é a palavra usada para definir o ato de lamentar falando: “ê!”, “ê!”<sup>25</sup>. Outros autores também relacionam o termo ἔλεγχος à noção de lamento, como Órion de Tebas e Pausânias.

Do ponto de vista poético, a elegia, como gênero, surge na Grécia arcaica (ἔλεγχος e ἑλέγεια nomeiam o gênero poético grego), transformando-se até se tornar

<sup>24</sup> Tradução de Guilherme Pezzente Pinto.

<sup>25</sup> Suda (s.v. ἔλεγχος, epsilon 774,1-3)

elegia erótica romana. Alguns estudiosos como West (1993) e Bowie (1986), contudo, afirmam que, apesar de o termo nomeante estar etimologicamente relacionado à noção de “lamento”, não há evidências de uma origem lamentosa no gênero elegíaco. West (p. 6-7) afirma que no período arcaico, a denominação genérica estava muito mais ligada ao contexto da recitação poética – ou do canto – do que propriamente da tópica cantada/recitada. Ragusa, ainda, em *Fragmentos de uma Deusa* (2005, p. 23 - 54), discute os sub-gêneros da mélica (subgênero lírico) em termos de ocasião, reafirmando essa concepção. Bowie (p. 22) afirma que as evidências apontam para o fato de que pouca ou nenhuma elegia arcaica fosse de lamento. Em estudo mais recente, Nagy (2010) apresenta uma visão contrária. Nagy, analisando a parte estrutural da elegia e relacionando-a à épica e mostrando como está presente em outros gêneros, como na tragédia, defende que o lamento está presente desde sua origem, sendo ela, assim, o ato de lamentar uma perda por meio do canto.

Até mesmo aqui, nos aspectos mais fundamentais, podemos apontar uma semelhança, ainda que sutil, com o samba. O lamento onomatopaico está presente em Cartola e é de cunho amoroso: “Pode ser que ela ouvindo os meus **ais** / Volte ao lar pra viver em paz”<sup>26</sup>. “Não Posso Viver Sem Ela” tem em seu refrão o ato de lamentar falando “ai”, devido “A esta mulher fingida / Que me faz sofrer / Esta dor que tanto me crucia / Roubou toda a alegria / Do meu viver”. A partir do cenário construído pela amada, o cantor sentencia que, mesmo com toda a dor sofrida, viver sem ela seria ainda pior: “Esta malvada bem sabe o mal que me fez / Mas não faz mal eu lhe perdoo outra vez / Meu coração vive reclamando noite e dia / Por isso eu peço que ela volte para a minha companhia”. Este mesmo samba curiosamente se vale de um verbo castíssimo e pouco usado: cruciar, ao invés de “crucificar”. O verbo no caso é utilizado por Catulo em seu famoso dístico elegíaco: “Odeio e amo. ‘Como, pois?’ talvez perguntes./ Não sei. Sinto ocorrer e crucifico-me”<sup>27</sup>.

Quando tratamos de elegia romana, algumas especificidades despontam. Diferente da elegia helenística ou grega, a elegia latina tem como lugar comum principal o amor, ainda que lamentar o amor irresoluto ou recusado não seja a única forma latina de se fazer elegia. Outro aspecto novo na elegia latina é a narração em primeira pessoa e a construção de uma *persona* poética nomeada a partir do nome do poeta-autor. Essa característica levou muitos críticos, tanto antigos quanto românticos, a atribuir um valor biográfico às elegias, desconsiderando a formulação poética da *persona* inserida na obra.

26 Em Cartola - Cartola II. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1976.

27 Cat. Carm., 85. Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris./ Nescio, sed fieri sentio et excrucior. Tradução de João Angelo Oliva Neto.

Mais uma vez, de modo a entender a estruturação do gênero, voltemos a Catulo que, em seu poema 65, inaugura a elegia romana (não desconsiderando possíveis poetas anteriores a ele em Roma, mas focando no peso de seu “livrinho”). Catulo apresenta seus temas: o do lamento, o amoroso, o erótico e o da alusão e, além disso, determina ser ela uma poesia oposta à épica. Segundo Horácio: “Com versos desigualmente atrelados, a lamentação primeiro/e depois a sentença possuidora de um voto atendido foi incluída.<sup>28</sup>”. O poeta aponta para a origem do metro que servira ao lamento e sua subversão para matéria mais positiva, pois passa a ter como matéria o “voto atendido”, no entanto, a elegia romana, que começa a construir Catulo, busca a mais arcaica, aquela que tinha por matéria o lamento. Nesse sentido, Catulo não propõe uma poesia dedicada às *doctae virgines*, ou seja, às Musas, ao contrário, recuperam o elemento primeiro da elegia grega, o lamento, e insere o tema amoroso, dando vida à elegia romana. Como vimos em “Roendo as Unhas”, o samba é resultado do lamento, da angústia, e, segundo Noel Rosa, ele “nasce do coração” daquele que pode “suportar uma paixão”. *Nervos de Aço*, de 1973, nomeado da canção homônima de Lupicínio Rodrigues, interpretada por Paulinho<sup>29</sup>, traz, de certo modo, uma poética para sua obra. Paulinho nomeia o disco a partir de um samba-canção<sup>30</sup>, apontando os temas que serão tratados em sua carreira e o modo de trabalhá-los, sendo o lamento amoroso o principal deles.

O lamento constitui a obra desde sua capa. Paulinho, com um ramalhete de flores — marca do teor da dor — e lágrimas nos olhos, chora a perda amorosa numa composição visual de Elifas Andreato. Olhando para cima, porém, e sem deixar cair o ramalhete, provavelmente recusado, a personagem da capa mantém alguma esperança. De certo modo, a capa trata não só das dores do sambista, mas do próprio o samba: aponta o lamento e seu motivo principal, o amor.

Capa de Elifas Andreato (1973)

28 Hor., Ars, 75-78: uersibus impariter iunctis quarimonia primum,/post etiam inclusa est uoti setentia compos. Tradução de Frederico Lourenço.

29 Erroneamente, como Paulinho admite no álbum ao vivo Acústico MTV de 2007, em que regrava a canção, agora levando em consideração a intenção original de Lupicínio Rodrigues. Tal fato demonstra profundidade de canções como essa e “Sem Compromisso”, de Geraldo Pereira, que têm sua beleza construída não apenas em sua poesia, como muitos críticos acabam crendo, caso de Ricardo Azevedo em “Abençoado e Danado do Samba” — mas em sua estrutura musical e no modo de performance que contém, levando em consideração a sua natureza performática não limitada ao texto ou à partitura.

30 Sub-gênero que teve seu ápice nas décadas de 40 e 50 do séc. XX, tendo como principal tema o lamento amoroso.

Além disso, outros aspectos relevantes da poética de Paulinho estão representados: a esperança de novos amores; a noite como condição de possibilidade do samba<sup>31</sup> e o momento do lamento, além da escola, Portela, inserida suavemente no azul e branco do terno, da lua e das lágrimas.

“Sentimentos” abre o álbum, marcando dois aspectos imprescindíveis do samba: a presença de um sentimento forte e o seu motivo: “Sentimentos em meu peito eu tenho demais / A alegria que eu tinha nunca mais / Depois daquele dia em que eu fui sabedor / Que a mulher que eu mais amava / Nunca me teve amor”. Despojado do amor da amada, que nunca o amara, resta-lhe fazer samba, sem antes deixar de fazer uma recusa, que, sendo ao amor, é também ao samba: “Agora estou resolvido / A não amar a mais ninguém / Porque sem ser amado não convém”<sup>32</sup>.

“Comprimido” é uma crônica social que tematiza as contradições da comunidade da qual o sambista faz parte: a música tem como plano de fundo um amor em decadência: “Deixou a marca dos dentes dela no braço / Pra depois mostrar pro delegado / Se acaso ela for se queixar / Da surra que levou / Por causa de um ciúme incontrolado”. Mas, ao final da música, a decadência amorosa, o motivo da decadência descrita, é apontada: (...) “ele tinha mania de ouvir sem parar / Um samba do Chico / Falando das coisas do dia-a-dia”<sup>33</sup>. O sambista vincula sua narrativa à de Chico Buarque (“Cotidiano”<sup>34</sup>), de modo a, por um lado, indicar o ambiente cultural que descreve, e por outro, indicar os motivos que desencadearam a narrativa. Nesse sentido, a personagem de “Comprimido” se vê em “Cotidiano”, música que, em conjunto com todo o Lado A de *Construção*<sup>35</sup>, tematiza a alienação do trabalho e a maquinização do trabalhador.

“Comprimido” pontua o teor político do samba, e mais do que isso, a relação dissonante com os órgãos de poder. O “delegado” aparece duas vezes na música. Na primeira, apenas para negar ajuda a uma mulher que acabara de sofrer violência doméstica. Num segundo momento, o delegado é descrito fazendo (ou fingindo fazer) sua função: “Seu delegado ouviu e mandou anotar / Sabendo que há coisas que ele não pode julgar”, sem nenhuma intenção de agir, ele anota sem julgar o que, porém, constituía um crime. Até que então, o mesmo fica intrigado, como quem repensa sua atitude, ou o motivo do crime: “Só ficou

---

31 Como disse Noel Rosa em “Feitiço da Vila”: “O sol da Vila é triste / Samba não assiste / Porque a gente implora: / Sol, pelo amor de Deus, / Não venha agora / Que as morenas / Vão logo embora”. (com Osvaldo Gogliano, o Vadico, 1934). E não podia ser diferente, se o dia marca o trabalho, e, para as classes mais baixas, a opressão, é a lua quem traz a liberdade, o samba e o lamento, pois melhor lamentar o real dos amores do que apenas sofrer pela alienação do trabalho.

32 Em Nervos de aço, Rio de Janeiro: EMI, 1973.

33 Idem.

34 Em Construção, Rio de Janeiro: Philips, 1971.

35 Construção, Rio de Janeiro: Philips, 1971.

intrigado quando ela falou / Que ele tinha mania de ouvir sem parar / Um samba do Chico / Falando das coisas do dia-a-dia”.

“Não Leve a Mal” trata da escola de samba, tema recorrente, como já discutido, e a ela segue “Nervos de Aço”, talvez um dos sambas mais elegíacos. Essa canção trata o amor como “loucura” e tematiza o lamento pela recusa amorosa, a lamentação por um amor que é visto “nos braços de um outro qualquer”. As primeiras estrofes seguem uma reflexão: “Há pessoas de nervos de aço / Sem sangue nas veias e sem coração / Mas não sei se passando o que eu passo / Talvez não lhes venha qualquer reação”<sup>36</sup>. O autor reflete sobre aqueles que não têm o amor como tema de sua obra, se aproximando da noção antes posta sobre a inevitabilidade da elegia para o poeta tocado por Cupido. Paulinho (dando voz a Lupicínio Rodrigues) comenta sobre a experiência necessária para se fazer samba: “Mas não sei se passando o que eu passo / Talvez não lhes venha qualquer reação”, não fala de amor quem não sofre por amor, e, de certo modo, quem não sofre por amor, não ama. Em sentido metapoético, Paulinho fala também do próprio samba e recusa qualquer outra canção que tenha como objeto um tema elevado, “sem coração”.

Ovídio, após descrever o destino que Cupido infligira a ele, lamenta: “Desgraçado de mim! Certeiras foram as setas daquele menino! / Todo eu me inflamo, e no coração vazio passa a reinar o Amor.”<sup>37</sup> Opondo poesia elevada e elegia, Ovídio opõe um peito antes vazio (peito do poeta épico), ao peito onde reina o Amor (o peito do elegíaco). A poética de Lupicínio e Paulinho não é tão distante da de Ovídio: “Há pessoas de nervos de aço / Sem sangue nas veias e sem coração”, e há o sambista, aquele que no coração reina o amor.

É preciso entender qual é esse amor (se é que há outro) descrito pelo samba. Em “Sol e Pedra”<sup>38</sup> Paulinho sentencia: “Ninguém vive de amor sem sofrimento”. Em “Nervos de Aço” o amante está ainda embriagado da paixão, e canta nesse estado, sem saber direito o que passa em seu coração: “Eu não sei se o que trago no peito / É ciúme, é despeito, amizade ou horror”<sup>39</sup>. Mas, muito consciente, talvez por experiência, sabe (e sente) que há apenas duas possibilidades para o amor, a morte ou a lamentação: “Eu só sinto é que quando a vejo / Me dá um desejo de morte ou de dor”, e, como bom sambista, escolhe a lamentação, mesmo ela levando quase à morte.

“Roendo as Unhas”<sup>40</sup> segue fundamentando sua poética, como já discutimos, por meio de um samba metapoético, talvez um dos mais objetivos

36 Em Nervos de aço. Rio de Janeiro: EMI, 1973.

37 Ov., Am. 1.25-26: Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas./ uror, et in vácuo pectore regnat Amor. Tradução de Carlos Ascenso André.

38 Em Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1971.

39 Em Nervos de aço. Rio de Janeiro: EMI, 1973.

40 Idem.

nesse sentido. “Não Quero Mais Amar a Ninguém”<sup>41</sup> trata da recusa ao amor, o poeta diz não querer mais amar, recusa, assim, o próprio samba, mas, sem deixar de fazer samba. Interpretando Cartola, Carlos Cachça e Zé da Zilda, Paulinho da Viola propõe um arranjo que intensifica a recusa ao mesmo tempo que intensifica sua dissimulação. Com um som de cavaquinho bastante modificado, descaracteriza seu samba e dá tom de solenidade com as cordas de fundo, enquanto o resto do arranjo se mantém num samba canção bastante característico.

Em “Nega Luzia”<sup>42</sup> de Wilson Batista e Jorge de Castro, Paulinho da Viola introduz o tom cômico, sempre utilizado em seus álbuns.

“Sonho de um Carnaval” de Chico Buarque encerra uma série de interpretações que apontam seus principais inspiradores na tradição do samba, e trata de outro tema bastante comum, como só poderia ser, o Carnaval e sua melancolia intrínseca: “Carnaval, desengano/Essa morena me deixou sonhando/ Mão na mão, pé no chão e hoje nem lembra, não/Quarta-feira sempre desce o pano”<sup>43</sup>. Por fim, “Choro Negro” encerra o álbum com um choro de sua autoria em parceria com Fernando Costa, gênero musical ao qual Paulinho se dedicaria, ainda que menos, ao longo de sua carreira.

Propércio define seu material poético no começo de seu primeiro livro, e, além disso, apresenta aspectos formais importantes na leitura de sua poesia. 1.1 apresenta o amante e a amada. Esta o ensina (inspira como sua musa) na arte de amar. Submetendo-o, o ensina a odiar moças castas e sobre o valor da vida leve. Equiparando “preces e feitos”<sup>44</sup>, diz sofrer ainda a ação dos Deuses, e, sendo inexperiente, dos feitos da amada. Pede que ela se empalideça, pois ainda é incapaz de o fazer, mas logo se tornará perito no amor, por mérito de tanto sofrer. Ainda faz um aviso, que evitem seu mal de amor, pois, se não o fizerem, muito sofrerão. Apresentando a característica do ego-elegíaco e de sua amada, Propércio identifica o teor do amor que compõe.

1.2 trata da caracterização da amada, e, portanto, da própria poesia. Negando os “enfeites” Propércio fala em nome de uma poética mais baixa, rebaixando também, porém, o suposto uso demasiado de adornos em poesia elevada. Do ponto de vista da amada em si, Propércio nega aquilo que outros amantes poderiam oferecer com o argumento de que beleza natural seria o suficiente. O amor, nesse sentido, “não ama os artifícios”<sup>45</sup>, ou seja, ele depende do real, e a poesia, como propõe Catulo, do eclipse da técnica. A imagem da

---

41 Idem.

42 Idem.

43 Idem. Vale dizer que este samba faz parte do álbum de estreia de Chico Buarque: Chico Buarque volume 1. Rio de Janeiro: RGE, 1966.

44 Prop. 1.1.16: tantum in amore preces et bene facta ualent. – tanto valem no Amor preces e feitos.

45 Prop. 1.2-8: nudus Amor formae non amat artificem – o Amor é nu – não ama os artifícios.

“veste de Cós”<sup>46</sup> intensifica a noção de *ars est celare artem*, pois, tal vestimenta, ao ofuscar o conteúdo, desvela a forma, explicitando ao mesmo tempo que cobre a matéria.

1.3 se constitui, inicialmente, a partir de símiles, algo amplamente usado pelo poeta. Descreve uma cena digna de um bom samba: o amante bêbado chegando em casa para o encontro de sua amada já adormecida. Bêbado também de amor, a enxerga de modo elevado. Introduz também uma tópica que será mais trabalhada, a da *militia amoris*: “Então, sem ter perdido ainda meus sentidos, / tentei acariciá-la sobre a cama: e embora Amor e Líber, duríssimos Deuses, / me comandassem, preso pelo ardor, / a possuí-la ao leito com suave braço, / a beijá-la e depois pegar em armas”<sup>47</sup>. Nessa descrição, a paz do amor dura enquanto um dorme e o outro está bêbado, assim que a amada acorda, mais uma batalha se inicia: desconfiada de uma traição, chora as dores do amor.

1.4 apresenta um rival amoroso e poético, Basso, pseudônimo de um poeta iâmbico, baixo por princípio genérico, provavelmente, Horácio dos *Epodos*<sup>48</sup>. Propércio assume sua escravidão amorosa de forma ativa, ou seja, afirmando a elegia, nega mais uma vez qualquer poesia elevada. 1.5 apresenta outro rival amoroso e literário, Galo, associado a Cornélio Galo, porém, agora, como veremos, de outro âmbito poético. Galo quer ter Cíntia, e Propércio avisa o inexperiente nos amores das consequências de sua possível escolha<sup>49</sup>.

1.6, finalmente, opera a *recusatio*, que, como veremos, é fundamento da poesia elegíaca. Iniciada com mais um símile, a poesia trata também de outros aspectos importantes: “Pois tua juventude não tardou no Amor, / porém sempre cuidou da pátria armada; / que a ti o menino nunca traga o meu sofrer, / nada do que provei pelos meus prantos!”<sup>50</sup>. Propércio aponta condições ao bom amante, começar jovem e desenvolver experiência; e aponta o teor da poesia de seu rival: “a pátria armada”, ou seja, um poeta épico. Mais uma vez indica o teor de seus amores: desejando que seu rival não seja tocado por Cupido, lamenta a dor imposta por seu destino. Por último, Propércio cita o desejo pela devassidão, *nequitia*, pela vida baixa.

46 Prop. 1.2-1-2: Quid iuuat ornato procedere, uita, capillo/ et tenuis Coa ueste mouere sinus. – De que vale, querida, o enfeite nos cabelos/ e essa veste de Cós com finas dobras.

47 Prop. 1.3-11-16. Grifo nosso. Hanc ego, nondum etiam sensus deperditus omnis,/ molliter impresso conor adire toro;/ et quamuis duplici correptum ardore iuberent/ hac Amor hac Liber, durus uterque Deus,/ subiecto leuiter positam temptare lacerto/ osculaque admota sumere arma manu.

48 Ver (HESLIN, 2011, *passim*).

49 Ver (MARTINS, 2019, *passim*).

50 Prop. 1.6 - 21-24: Nam tua non aetas umquam cessauit Amori, / semper at armatae cura fuit patriae; / et tibi non umquam nostros puer iste labores / afferat et lacrimis omnia nota meis!

### 3. A recusa como lugar comum: *recusatio*

Lugar comum na poesia romana, a recusa ou *recusatio*, como nos ensina Freudenburg, é mais do que uma tópica poética, é um costume romano. Ele afirma: “Meu ponto é que o teatro da recusa teve uma história longa e muito escrutinada em Roma como ferramenta para demonstrar moderação e hesitação em relação ao poder”<sup>51</sup> (2014, p. 112). Sobre as *recusationes* como procedimento poético, o autor continua:

Elas são igualmente discursivas (negociações de lado a lado), citacionais / intertextuais e repetitivas. E elas estão igualmente sujeitas a acusações de insinceridade, especialmente no caso de poetas cujas recusas exibem orgulhosamente os talentos e poderes próprios que dizem não possuir." (FREUDENBURG, 2014, p. 113)<sup>52</sup>

Sendo assim, temos que a *recusatio* é uma recusa que independe do objeto a ser recusado e é também de ordem social, funcionando como uma negociação que demonstra moderação e modéstia.

58 Ovídio, como vimos, trata do surgimento metapoético da elegia, mas, ao fazer isso, faz também uma recusa. Da mesma forma que Ovídio estabelece o nascimento metapoético de sua poesia, e parece indicar que a servidão amorosa (*seruitium amoris*) é também fundamento dessa poesia, o *auctor* indica ser a *recusatio* fundamental para formulação de elegias, por explicar a escolha (ou servidão) de uma poesia não elevada.

Nesse sentido, podemos perceber como a recusa está ligada necessariamente a um expediente metapoético – na verdade, toda tópica o está, com maior ou menor intensidade, dada a natureza da poesia – pois, sendo a poesia épica a esperada não só pelos patronos como também pelo público, o simples ato de fazer outra poesia implica uma recusa, de tal modo que se explicar passa a ser um lugar comum para esses poetas.

Podemos, portanto, descrever as *recusationes* como um lugar comum que permeia a elegia em diversos níveis. Num nível metapoético, ela se opõe ativamente à poesia elevada, mais precisamente à poesia épica, o que implica questões políticas, como veremos. Por outro lado, mesmo ao não haver uma *recusatio* escrita, o próprio ato de compor elegias é uma recusa da poesia épica, como vimos em Catulo, que decidira falar de ninharias – *nugae* – e não mais matéria elevada, ainda que as *nugae* não se resumem a elegias. Por fim, há ainda

---

<sup>51</sup> Tradução de Guilherme Pezzente Pinto.

<sup>52</sup> Tradução de Guilherme Pezzente Pinto.



a absorção desse lugar comum pelo discurso poético, em que a recusa pode ser diretamente relacionada à tópica amorosa – o que tem consequências metapoéticas inevitáveis, dada a natureza dupla da amada –, ou seja, é, em nível narrativo, um recurso para construção de uma vida, tanto em sentido genérico quanto em sentido afetivo.

Em 2.1<sup>53</sup>, Propércio, ao se direcionar a Mecenas, recusa a poesia épica. A recusa se inicia logo após Mecenas ser nomeado no verso 17. O poeta afirma que, caso tivesse o talento dado pelos Fados, mesmo assim não cantaria uma série de temas. A isso segue um pequeno catálogo que, por si só, já é referencia formal à poesia épica. Nesse catálogo, o poeta nomeia 1) a titanomaquia: “Titãs não cantaria”; 2) a gigantomaquia: “em Ossa no Olimpo para que Pélion fosse a ponte ao céu”<sup>54</sup>; 3) as guerras médicas: “em os mares que Xérxes manda unir”; 4) o mito da criação de Roma: “nem Remo e o velho reino”; e 5) as guerras púnicas: “ou o valor de Cartago”<sup>55</sup>. Então, Propércio nomeia aquilo que lembraria – verbo típico da poesia épica que se dava na Grécia arcaica por meio do aedo, mas a partir da deusa Memória e de suas filhas, as Musas –, caso tivesse o talento: “eu lembraria as guerras e atos do teu César / e após César a ti atentaria.”<sup>56</sup>

A recusa da poesia épica, porém, ocorre imiscuída em temas épicos, e chega ao ponto de dizer a quem, num discurso dissimulado, dedicaria tal poesia: a César e a Mecenas. Nesse sentido, a dedicatória se consuma tanto ao nomear César e Mecenas quanto ao enumerar batalhas relativas a César: “Quando eu cantasse tumbas, Múтина ou Filipos, / e combates navais da fuga Sícula”<sup>57</sup> continuando a enumeração, um novo catálogo (outra característica tipicamente épica) agora dedicado a César, até o verso 38.

Após louvar César, vem a *recusatio* enunciada: “nem ao meu âmago convém louvar a César / com versos rijos, entre os avós Frígios.”<sup>58</sup>. Construindo, então, uma passagem épica em versos elegíacos, Propércio constrói essa dissimulação da recusa e acaba por afirmar a elegia: “Glória é morrer de Amor! Outra glória é gozar / de um só – sozinho eu goze meu Amor!”<sup>59</sup>.

Algo muito semelhante é encontrado no samba “Tudo se Transformou”. Tendo como interlocutor o próprio samba (“Ah, meu samba”), Paulinho faz um

53 Ver (MARTINS, 2016, pp. 214-224).

54 Prop. 2.1.19-20: non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo / impositam, / ut caeli Pelion esset iter,

55 Prop. 2.1.22-23: Xerxes et império bina coisse uada, / regnaue prima Remi aut ânicos Carthaginis altae.

56 Prop. 2.1.25-26: bellaque resque tui memorarem Caesaris, et tu / Caesare sub magno cura secunda fores.

57 Prop. 2.1.27-28: Nam quotiens Mutinam aut, ciuilia busta, Philippos / aut canerem Siculae clássica bela fugae.

58 Prop. 2.1.41-42: nec mea conueniunt duro praecordia uersu / Caesaris in Phrygios condere nomen auos.

59 Prop. 2.1.47-48: Laus in amore mori: laus altera si datur uno / posse frui: fruar o solus amore meo!

samba de lamento amoroso com uma dupla recusa, sendo uma causa da outra: após a recusa da amada, o amante-compositor se recusa a fazer sambas de lamento amoroso. O que acontece, porém, é que, de fato, trata-se de um samba de amor e lamento.

Por meio de uma série de imagens do fazer poético e da própria canção, o eu sambista aponta para a inutilidade de lamentar os males do amor em seu violão (metonímia para canção; o violão pode aparecer como “pinho”, que por sua vez seria metonímia para o instrumento e conseqüentemente para a canção): “Cansei de derramar / inutilmente em tuas cordas / As decepções deste meu viver”. Enquanto, por um lado, discute o estatuto do samba de lamento amoroso, e contesta sua relevância, o sujeito da enunciação poética lamenta cantando samba: “Ela declarou recentemente / Que ao meu lado não tem mais prazer”<sup>60</sup>.

Tamanha é a dor “sentida” pelo poeta que nem mesmo o próprio samba pode amenizar: “Ah, meu samba / Tudo se transformou / Nem as cordas do meu pinho / Podem mais amenizar a dor”. De fato, é lugar comum nos sambas de amor ou não haver cura para as dores dos amores ou ser um novo amor o único remédio.

Determinando a razão do sofrimento, o eu poético não titubeia: “A razão desta tristeza / é saber que nosso amor passou”. Sendo o samba o enunciatário do texto, o “nosso amor” pode tanto ser aquele entre a amada e o compositor como o amor que compartilha com o próprio samba, ou seja, nessa possível leitura, a recusa seria também poética: ele lamenta não só o fim do amor com a amada, mas uma possível incapacidade pontual de fazer sambas, de compor amores. Nesse sentido, as cordas do violão falham em curar essa tristeza por serem incapazes de trazer novos amores, gerando mais um paralelo com a *recusatio* na poesia romana: o da falsa modéstia.

“Nada de Novo”, música subsequente no álbum, intensifica as imagens de “Tudo se Transformou”. Ainda incapacitado pela dor do amor, o compositor muda de ânimo e passa, ao menos, a desejar um novo amor e um novo samba: “Eu gostaria de ver / Essa tristeza passar / Um novo samba compor / Um novo amor encontrar”. Se não encontramos mais a recusa, por conta da mudança de ânimo, encontramos ainda o resquício da dissimulação. Mais uma vez, cantando um samba novo, apresenta-se: “Nada mais importa / Você passou / Meu samba sem razão / Se acabou”<sup>61</sup>.

Como discutimos anteriormente, a *recusatio* atua em diversos níveis da poesia elegíaca; no samba não é diferente, porém, seu aspecto narrativo parece ser mais significativo. Ainda que em “Quatorze Anos” de Paulinho da Viola, o aspecto social e político da recusa esteja presente, ele é mais comum como

60 Em Foi um rio que passou em minha vida. Rio de Janeiro: Odeon, 1970.

61 Idem.

artifício narrativo e metapoético, e, ainda que seja necessário um estudo mais profundo nesse sentido, essa diferença parece ser de cunho social. Se por um lado os elegíacos faziam parte de uma classe de poetas com certa elevação social, o samba, ainda que conseguisse aproximar e englobar diversas classe sociais, tem sua origem no morro, em comunidades mais pobres, impossibilitadas de antemão de realizar outro tipo de arte por conta de uma separação social velada, muitas vezes ligada não só à classe, mas à raça.

#### 4. Outros lugares comuns

Até aqui, discutimos os aspectos fundantes tanto do discurso elegíaco quanto do samba. Porém, não só a recusa, a origem metapoética e o lamento amoroso são compartilhados por tais discursos. Podemos evidenciar como outras tópicos da poesia antiga permanecem na expressão popular e moderna do samba.

##### a. *Servitium amoris*

Tópica já citada no presente artigo, a servidão amorosa nada mais é que o uso metafórico da relação entre escravo e senhor de escravo na descrição de uma relação de submissão amorosa. Ela pode acontecer entre amantes humanos, mas também na subserviência de um humano para com uma divindade. Murgatroyd nos apresenta uma cronologia do uso dessa tópica, e remonta a Sófocles o primeiro uso que sobreviveu; está também presente em Platão, Xenofonte, Menandro e outros escritores gregos, não sendo exclusiva da lírica e seus subgêneros (de fato, não parece haver registro de seu uso por poetas de amor antes do período helenístico, como ele ainda nota, seria na literatura romana que seu uso se intensificaria<sup>62</sup>).

A elegia, tornando-se lamento amoroso em Roma, passa a ser o lugar onde a tópica floresceria. Como já discutimos, os elegíacos têm como base de sua poesia a nomeação de uma amada a quem o eu elegíaco se submete. Sendo a amada a própria poesia, essa submissão é também metapoética, fazer elegia é um destino inescapável, como vimos nos primeiros versos de *A Arte de Amar* de Ovídio. De fato, na elegia, não temos apenas uma amada, mas uma *domina*, e a relação de submissão é posta desde o início.

Em Propércio, em mais de uma instância, temos não só o amor como servidão, mas também o término da relação como libertação do eu elegíaco. Isso marca talvez um dos pontos mais importantes de sua poesia, o último adeus a Cíntia, em 3.24-25: “Nenhum parente, amigo pôde me afastar, / nem me lavou

---

62 (MURGATROYD, 1981, p.3).

no mar maga Tessálica; / pois ora ferro e ora fogo me forçavam, / eu naufraguei no Egeu e assim confesso: / queimava preso ao caldeirão cruel de Vênus / e tinha as mãos atadas pelas costas. / Mas eis que o barco coroadado chega ao porto / e após passar as Sirtes lanço âncora.”<sup>63</sup> Antes forçado, ora por ferro ora por fogo, finalmente Propércio se encontra livre para explorar outras águas e lançar seu pequeno barco ao mar. Ao término deste amor, Propércio reflete sobre o que passou: “Pude servir-te [*potui servire*] fielmente em cinco anos: / fiel tu me querias, roendo as unhas<sup>64</sup>”.

De fato, esse aspecto está presente desde o primeiro verso, Cíntia não foi só a primeira a amá-lo, mas a primeira a capturá-lo (*cepit*). A imagem deste primeiro encontro amoroso nada tem de delicado, ao contrario: “Então Amor tirou-me a altivez do olhar / e esmagou minha testa com seus pés / até que me ensinou a odiar / moça casta e a viver em desatino.”<sup>65</sup>. Fica muito claro desde o primeiro poema como essa tópica é fundamental para a elegia: ela descreve o estatuto da relação amorosa, tema da poesia, mas também, enquanto mais uma ferramenta metapoética, impõe uma recusa inevitável à épica ao ensinar o eu elegíaco a “odiar moça casta” (Musas).

Inúmeros outros exemplos acontecem na poesia de Propércio, como é o caso de 2.23 em que o poeta afirma: “Já que nenhum amante alcança a liberdade, / ninguém é livre se quiser amar.”<sup>66</sup>. Em 1.7, se dirigindo a Pôntico, rival amoroso e poeta épico, diz Propércio: “eu, como de costume, fico em meus Amores / e busco combater a dura dona / mais escravo da dor do que do meu talento, / e lamento o infortúnio desta idade.”<sup>67</sup> Tais versos não só marcam a servidão amorosa em relação à “dura dona”, mas também outros lugares comuns da poesia elegíaca, como adequação da idade do poeta ao conteúdo cantado.

É evidente que a força de tal lugar comum é muito maior numa sociedade escravista, mas não podemos desconsiderar a abolição tardia e relação do samba com a cultura dos negros escravizados, ex-escravizados e filhos, netos de escravizados. Cenários da escravidão são descritos em sambas da primeira

63 Prop. 3.24-25.9-16: quod Mihi non patrii poterant auertere amici, / eluere aut uasto Thessala saga mari, / haec ego nunc ferro, nunc igne coactus, et ipsa / naufragans Aegeae uera fatebor aqua, / correptus saeuo Veneris torrebar aeno; / uinctus eram uersas in mea terga manus. / Ecce coronatae portum tetigere carinae, / traiectae Syrtes, ancora icta mihi est.

64 Prop. 3.[24-25]. 23-24: Quinque tibi potui seruire fideliter anos: / ungue meam morso saepe querere fidem.

65 Prop. 1.1.3-6: Tum Mihi constantis deiecit lumina fastus / et caput impositis pressit Amor pedibus, / donec me docuit castas odisse puellas / improbus, et nullo uiuere consilio.

66 Prop. 2.23.23-24: Libertas quoniam nulli iam amanti: / nullus liber erit, / si quis amare uolet.

67 Prop. 1.7.5-8: nos, ut consuemus, nostros agitamus Amores / atque aliquid duram quaerimus in dominam; / nec tantum ingenio quantum seruire dolori / cogor et aetatis tempora dura queri.

geração, como “Batuque na Cozinha”<sup>68</sup> de João da Baiana, que retrata uma relação bastante violenta entre o “branco” e o “mulato”.

Paulinho da Viola, regravando Cartola e Alcebíades Barcelos, pontua a importância do lamento amoroso para seu samba em “Não Posso Viver Sem Ela”, como vimos no subcapítulo “Poética do Lamento”. Essa música marca também uma submissão do amante em relação à amada. Apesar de todo o sofrimento infligido, tudo o que se espera é o retorno da amada: “Esta malvada bem sabe o mal que me fez / Mas não faz mal eu lhe perdoo outra vez / O meu coração vive reclamando noite e dia / Por isso eu peço que ela volte para a minha companhia”<sup>69</sup>.

Mas é em outras duas canções de Cartola que temos as marcas mais significativas desse lugar comum. “Ordenes e Farei” instaura um eu-elegíaco totalmente dominado pela amada. Após alguns versos se declarando à amada, o poeta canta sobre o sofrimento amoroso e não sobre a felicidade de estar com a amada: “Meu amor / Minha flor / Teu olhar reluz / Inspira amor, seduz / (...) / Só por ti / Sofrerei”.<sup>70</sup> Após declarar sua lealdade, o amante faz mais que isso, rebaixa sua submissão à uma servidão amorosa: “Escravizado para sempre serei / Estarei a teu lado / O que precisares / Ordenes, Farei”.

Em “Autonomia” temos outro aspecto da *servitium amoris*, o fim do amor como liberdade ao amante. Como quem está prestes a deixar o lugar de onde fala, o cantor parece querer negar essa viagem a qual está fadado a realizar. Nos versos seguintes, porém, a falta de autonomia parece ter a ver com a relação amorosa: “Escravizaram assim um pobre coração / É necessária a nova abolição / Pra trazer de volta a minha liberdade”<sup>71</sup>. Ao que se sabe, essa canção foi feita após a descoberta de um câncer que levaria o poeta à morte, e seria como uma despedida que marca a frustração diante de um destino inevitável. De qualquer forma, a escolha de temas para marcar esse adeus é significativo.

Por sua vez, Paulinho da Viola marca a submissão amorosa em diversos sambas seus, como é o caso em “Amor é de Lei”, em que o cancionista fala sobre o amor em si. Paulinho canta: “Dúvida de amor é como um vício / Depende da dor, nos escraviza / Inferniza o ser, vira um suplício / Congela o calor, nada se cria”<sup>72</sup>.

## **b. Amor como doença**

68 Em Gente antiga, com Clementina de Jesus, João da Baiana e Pixinguinha. Rio de Janeiro: Odeon, 1968.

69 Em Prisma Luminoso. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: WEA, 1982.

70 Em Cartola. Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1974.

71 Em Verde que te quero rosa. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1977.

72 Em Zumbido. Rio de Janeiro: EMI, 1979.

“Meu mal é o mal de amor / Não há remédio que cure a minha dor” é o que diz Paulinho em “Mal de Amor”<sup>73</sup>. Em Propércio não é diferente: “A medicina cura toda a dor dos homens - / somente Amor não ama o seu remédio.”<sup>74</sup> Mais uma vez, esse lugar comum não é característico apenas da elegia romana, pelo contrário, desde a filosofia grega está presente, e perpassa a obra de outros escritores romanos, como é o caso Cícero. Caston (2006, pp. 272-273) relaciona o tema desde a filosofia estoica até a elegia romana.

Propércio, em 1.5, descreve o que acontecerá com Galo, que deseja experimentar dos amores e, com isso, descreve os sintomas da doença amorosa advinda da servidão à amada: “Desprezado virás (e muito!) ao meu umbral, / ao cair soluçante tua soberba, / ao brotar do teu pranto um calafrio trêmulo / e o pavor deformar a tua face, / quando as palavras te escaparem, lamentoso, / sem saber, infeliz, quem és, ou onde! / Aprenderás o peso de servir à moça / e de ser repellido para casa, / já não te espantarás com minha palidez / ou de que eu seja um nada em tanto corpo”<sup>75</sup>.

Em “Meu Viver”, gravada e lançada pelo grupo *A Voz do Morro* – do qual Paulinho da Viola fazia parte – e composta por Elton Medeiros, Jair Santos e Kleber Santos, temos mais uma vez o amor como um mal, uma doença: “(...) quanta dor / economiza quem não sofre o mal do amor”<sup>76</sup>.

Não só em ambas as obras temos a impossibilidade de se tratar um amor terminado, como também temos estratégias, talvez paliativas, para lidar com a frustração. Seriam elas duas: 1) um novo amor; 2) cantar as dores desse amor. Em Propércio temos: “Não poderei levar-te o alívio que pedires, / já que o meu próprio mal não tem remédio; / mas igualmente míseros, sócios no Amor, / nos ombros choraremos mutuamente.”<sup>77</sup> E: “Por fim, se tens pudor, confessa logo os erros: / contar as dores alivia o Amor.”<sup>78</sup>

Em Paulinho, é recorrente a ideia de que um novo amor seria a cura da paixão frustrada, ou, ao menos, a esperança de cura. Temos, por exemplo, “Nada de Novo”: “Eu gostaria de ver / Essa tristeza passar / Um novo samba compor / Um novo amor encontrar / Mas a tristeza é tão grande no meu peito / Não sei

73 Em Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1973.

74 Prop. 2.1.57-58: Omnis humanos sant medicina dolores: / solus Amor morbi non amat artificem.

75 Prop. 1.5.13-22: A! mea contemptos quotiens ad limina curres, / cum tibi singulto fortia uerba cadentet tremulus maestis. Orietur fletibus horror / et timor informem ducet in ore notam / et quaecumque uoles fugient tibi uerba querenti, / nec poteris, qui sis aut ubi, nosse miser! / Tum graue seruitium nostrae cogere puellae / discere et exclusum quid sit abire domum; / nec iam pallorem totiens mirabere Nostrum, / aut cur sim toto corpore nullus ego.

76 Em Roda de Samba. Rio de Janeiro: RCA Camdem, 1973.

77 Prop. 1.5.27-30: Non ego tum potero solacia ferre roganti, / cum mihi nulla mei sit medicina mali; / sed pariter miseri socio cogemur Amore / alter in alterius mutua flere sinu.

78 Prop. 1.9.33-34: Quare, si pudor est, quam primum errata fatere: / dicere quo pereas saepe in Amore leuat.

pra que a gente fica desse jeito”<sup>79</sup> e em “Recomeçar”: “Recomeçar / Do que restou de uma paixão / Voltar de novo à mesma dor sem razão / Guardar no peito a mágoa sem reclamar”<sup>80</sup>.

Por outro lado, ao amante frustrado, que não vê qualquer solução para o amor perdido, resta sofrer novamente, ou compor um samba/choro, como em “Coração Imprudente”: “O que pode fazer / Um coração imprudente / Se não fugir um pouquinho / De seu bater descuidado / E depois de cair no chorinho / Sofrer de novo o espinho / Deixar doer novamente.”<sup>81</sup>; ou em “Pra Fugir da Saudade” em que mais uma vez o samba é refúgio da dor e modo de aliviar as chagas de uma paixão com a esperança de um novo amor: “Rompe em silêncio meu canto de felicidade / Dentro de um samba eu desfaço o que ela me fez / Quero abrigar, no entanto / Mais uma flor que renasce / Para fugir da saudade e sorrir outra vez”<sup>82</sup>.

c. **Coração leviano: *nequitia***

Cíntia a primeira, Cíntia a última. Por sua *nequitia*, pode-se dizer, apresentou Propércio aos amores, e, conseqüentemente, o ensinou a “(...) odiar / moças castas e a viver em desatino”<sup>83</sup>. Mas, por sua *nequitia*, também encaminhou esse amor ao fim. Em 3.24-25, por causa das recorrentes leviandades de Cíntia, Propércio decide pelo fim: “Teu pranto pouco importa - assim tu me prendias: / teu choro é sempre de mentira, Cíntia!”<sup>84</sup>.

“Jurar com lágrimas / Que me ama / Não adianta nada / Eu não vou acreditar / É melhor me separar”<sup>85</sup> é o que diz esse samba de término amoroso de Paulinho. De fato, se falamos de lamento amoroso, dificilmente não trataremos de infidelidade, leviandade, imoralidade... Cíntia não é outra coisa senão leviana, e, se sua força amorosa reside em sua dominação e complexidade, a leviandade fada o amor a uma abreviação.

Em 1.6, como Heyworth<sup>86</sup> bem apontou, Propércio deseja voltar à vida libertina (*reddere nequitiae*), além disso Propércio está definindo sua vida amorosa com Cíntia como uma “milícia” (*militiam*; vv. 30). Gale, sobre isso:

79 Em Foi um rio que passou em minha vida. Rio de Janeiro: Odeon, 1970.

80 Em Zumbido. Rio de Janeiro: EMI, 1979.

81 Em Dança da Solidão. Rio de Janeiro, Odeon, 1972.

82 Em A Toda Hora Rola uma Estória. Rio de Janeiro: WEA, 1982.

83 Prop. 1.1.5-6: donec me docuit castas odisse puellas / improbus, et nullo uiuere consilio.

84 Prop. 3.[24/25].25-26: Nil moueor lacrimis: ipsa sum ab arte; / sempre ab

85 Em “Jurar com Lagrimas” em Foi um rio que passou em minha vida.

86 (HEYWORTH, 2007, p. 25).

Aqui, o poeta expõe o que poderíamos chamar de dilema elegíaco. Por um lado, o amor é '*nequitia*', envolve o amante em sofrimento, perda de reputação e todos os outros males associados à paixão erótica por moralistas tão diferentes quanto Cícero e Lucrécio. Por outro lado, não é apenas desejável – uma morte que se morreria de bom grado – mas até mesmo, em certo sentido, uma "carreira" tão válida quanto o caminho mais convencional seguido por Tulo. (GALE, 1997, p. 80)

Ou seja, a "*nequitia*" é quase como o destino de quem ama uma *domina*. A decadência de quem ama será inevitável. Por outro lado, tal decadência é até mesmo desejada, pois um amor calmo, sem grandes felicidades, nem disputas, não produz samba nem elegia. Nesse sentido, a própria servidão amorosa é efeito da leviandade da amada que se torna *domina* por sua vida pouco regrada, ou mesmo, viciosa, por sua capacidade de transformar o amado num escravo do amor, instaurando uma *militia*.

Além disso, a *nequitia* marca outro aspecto da elegia que o samba compartilha, a oposição à moralidade vigente. Em Roma, as amadas elegíacas são mulheres de vida libertina. Sejam *meretrices* ou não, elas não correspondem ao ideal da matrona romana, que serve ao lar e ao homem. Nesse sentido, a empreitada amorosa, e mais, a submissão a essas mulheres é eticamente baixo. No samba temos um cenário um pouco distinto, pois, se por um lado temos em Roma aristocratas que se submetem às suas *puellas* devassas, no samba todos os agentes da canção são marginais. Além de toda a questão racial que em si justifica essa marginalidade (andar com um violão nas costas poderia ser motivo o suficiente para ser encarcerado), temos uma questão econômica importante. O samba se opõe à toda a cultura elevada da burguesia, mas com tal qualidade e charme que parte da burguesia subia o morro para fazer samba e para afirmar uma vida devassa.

"Trama em segredo teus planos / Parte sem dizer adeus (...) Ah coração teu engano / Foi esperar por um bem / De um coração leviano / Que nunca será de ninguém"<sup>87</sup>. Esses versos que parecem sair de uma elegia de Propércio são de Paulinho da Viola e até parecem estar descrevendo Cíntia em mais uma de suas viagens (as quais Propércio já teme em 1.8) que a impõem sua fama em Roma: "Cíntia, é verdade que andas na boca de Roma, / infame por tua vida libertina?"<sup>88</sup>, ou seja, popular, Cíntia passa pelas mãos de diversos romanos, já depois de ter preterido Propércio à Júpiter. Em certo sentido, a popularização de

<sup>87</sup> "Coração Leviano" em Paulino da Viola, 1978.

<sup>88</sup> Prop. 2.5.1-2: Hoc uerum est, tot ate ferri, Cynthia, Roma, / et non ignota uiuere nequitia?



Cíntia, ou a universalização de seu ἦθος implica também em sua vulgarização<sup>89</sup>, dado que, passa a servir aos romanos e não mais a Propércio apenas.

“Hoje você vive pelo mundo / Livre como sempre quis / Há quem diga com satisfação / Para mim / Que você agora é mais feliz / Eu, por outro lado, já não tenho / Mais nenhuma flor no meu jardim / Devo admitir que estou sofrendo sem você / É difícil viver assim”. “É Difícil Viver Assim”<sup>90</sup> é mais um samba de Paulinho que marca esse descompasso entre amante e amada. Assim como em Propércio, a liberdade sexual é marcada pela distancia física, que, nesse caso, marca também a escolha unilateral de distanciamento, como em 1.11 e 1.15, por exemplo.

Nesse sentido, podemos perceber que, juntamente com a *servitium amoris*, a *nequitia* é fundamental para a construção da *recusatio*, e, portanto, fundamental à poesia elegíaca.

#### d. Adequação de idade

Discutimos brevemente o aspecto da idade do eu elegíaco, como em 1.6 de Propércio. Vejamos mais detidamente como isso está presente em ambos os autores. Em 1.7, Propércio diz a Pôntico, interessado em cantar amores: “Se o menino certo também te flechar / (se ao menos não violasses nossos Deuses!), / dirás adeus quartéis, adeus aos sete exércitos / que jazem surdos no sepulcro eterno / e em vão desejarás compor suaves versos, / pois tardo Amor não te dará poemas.<sup>91</sup>”. Propércio deixa muito claro que, ao ser flechado, Pôntico, poeta épico, não desejará fazer outra coisa senão amor; porém, já não sendo tão jovem, seus amores não produzirão poesia, pois para isso é necessário não só o vigor da idade, mas também experiência amorosa. Para tanto, é necessário começar jovem. A isso segue mais um verso identificando os amores com a juventude: “Então te espantarás: não sou poeta humilde, / entre os mais talentosos dos Romanos; / jovens não poderão calar-se ante meu túmulo: / ‘Grande poeta do nosso ardor, morreste?’<sup>92</sup>”, ou seja, Propércio não só se coloca entre os grandes, mas posiciona o tema da sua poesia como aquele dos jovens (grupo no qual ele se inclui, dado que temos a construção da frase na terceira pessoa do plural). Ainda sentencia: “o Amor tardio cobra imensos juros.”<sup>93</sup>.

89 Ver (MARTINS, 2015, pp.142-154)

90 Em Bebedosamba. Rio de Janeiro, BMG, 1996.

91 Prop. 1.7.15-20: Tu quo`si certopuer hic concusserit arcu / (quam nollim nostros te violasse Deos!), / longa castra tibi, longe miser agmina septem / flebis in aeterno surda iacere situ; / er frustra cupies mollem componere uersum, / nec tibi subiciet carmina serus Amor.

92 Prop.1.7.21-24: Tum me non humilem mirabere saepe poetam, / tunc ego Romanis preferar ingeniis; / nec poterunt iuuenes nostro reticere sepulcro: / “Ardoris nostri magne poeta, iaces?”

93 Prop.1.7.26: saepe uenit magno faenore tardus Amor.

De fato, esse aspecto percorre a poesia de Propércio. Poderíamos até apontar o aspecto biográfico dos poetas elegíacos: os amores são produtivos na juventude, mas muitos migram para temas mais graves com o avançar da idade. Se Ovídio buscou empreitadas épicas de fato, Propércio abriu mão dos seus amores no livro 4 e, mesmo ainda fazendo elegia, passou a fazer elegia etiológica.

No samba, esse *topos* não está presente apenas em Paulinho. Sendo o amor tema principal do samba (ou um dos), ele aparece em diversos autores. Adoniran Barbosa, um dos maiores expoentes do samba paulista, traz muitos aspectos do humor para sua obra, sem, porém, deixar de corresponder aos lugares comuns do gênero.

Em “O Meu Pecado”, Paulinho explora bastante esse *topos*: “Nem com dinheiro as mulheres / Já não me desejam mais / Ah, se eu pudesse / Voltaria ao meu tempo de rapaz”<sup>94</sup>, após refletir sobre o modo como amou na juventude, Paulinho deseja voltar a ela, com mais experiência. Percebemos aqui o choque entre o vigor da juventude e a razão da velhice, numa dialética que leva o eu lírico a uma inevitável frustração: errar nos amores quando jovem por falta de experiência e não poder usar da experiência conquistada pela falta de vigor. De fato, se analisarmos o contexto da música na obra, teríamos uma *recusatio*. A canção faz parte de um do seu segundo álbum solo, *Foi um Rio que Passou em Minha Vida*, em que a passagem do tempo é bastante abordada.

68

Discutimos como *Nervos de Aço* parece constituir sua poética e é inegável a importância do álbum de 70. Em “Nada de Novo”, do mesmo álbum, esse lugar comum reaparece. Paulinho reflete se não seria a hora de mudar de ofício, após o fim do amor: “Papéis sem conta / Sobre a minha mesa / O vento espalha as cinzas que deixei / Em forma de poemas antigos / Relidos / Perdido enfim confesso / Até chorei / Nada mais importa / Você passou / Meu samba sem razão / Se acabou / Um sonho foi desfeito / Alguma coisa diz / Preciso abandonar / Os versos que já fiz”<sup>95</sup>. A troca de ofício não seria, porém, largar a poesia, ou a canção, mas abandonar os versos antigos, ou seja, da juventude, os veros de amor.

A isto segue “Jurar com Lágrimas”<sup>96</sup>, reforçando uma negação do amor. “Papo Furado” propõe outro tipo específico de samba, aquele que faz uma crônica, mais uma vez distanciado dos amores. Para terminar o álbum, Paulinho canta “Não Quero Você Assim”. Apontando mais uma vez para o término da relação e para mudança de ares, o poeta canta: “Não importa mais / O que foi perdido / Importa apenas o teu sorriso / E nada mais / Bom é sentir esse amor / Em muitos corações / Bom é saber que a solidão / É o início de tudo”, isto é,

94 Este samba de Zé Ketí gravado por Paulinho da Viola: Em *Foi um Rio que passou em minha vida*. Rio de Janeiro: Odeon, 1970.

95 Em *Nervos de aço*. Rio de Janeiro: Odeon, 1973.

96 Em *Foi um rio que passou em minha vida*. Rio de Janeiro: Odeon, 1970.

um novo início é o que se espera. Interessante notar como o álbum que instaura o amor mais elevado possível, o amor à escola, é também aquele que termina recusando outros amores. De fato, a *recusatio* fica flagrante ao ouvirmos o álbum seguinte, *Paulinho da Viola* de 1971, que, conservando a dor, causa das recusas anteriores, constitui um cenário elegíaco nas primeiras 3 canções.

## 5. Conclusão

“(...) Quando vens aos meus ouvidos / Embriagas meus sentidos / Trazes inspiração / A dolência que possuis na estrutura / É uma sedução / Vai alegrar o coração daquela criatura / Que com certeza está sofrendo de paixão / (...) O teu ritmo quente / Fica ainda mais ardente / Quando vem da alma de nossa gente / (...) Vejo em ti o lenitivo ideal / Em todos os momentos de aflição / És meu companheiro inseparável de tradição / (...) Eu canto pra esquecer a nostalgia”. Neste samba de Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira, eternizado na voz de Paulinho da Viola<sup>97</sup>, temos uma deificação do gênero a partir de uma descrição metapoética que leva em conta principalmente suas características estruturais e funções. Se, por um momento, esquecêssemos que a canção tem como interlocutor o próprio samba, poderíamos até mesmo identificar uma descrição na qual a poesia elegíaca se encaixaria. “O seu ritmo quente”; “Embriaga meus sentidos”, “A dolência que possuis na estrutura”, todas características compartilhadas entre duas expressões tão distantes no tempo.

Ter o amor como tema principal não seria o suficiente para aproximar os dois objetos dessa pesquisa, visto que a canção do século XX como um todo tem o amor como seu tema principal, mas aqui o que mais é relevante é a semelhança estrutural, principalmente dos aspectos distintivos dos gêneros. Além da descrição de seu ritmo, que de fato lembra o verso claudicante da elegia, a função explicitada é muito relevante: “Eu canto pra esquecer a nostalgia”. Ser este samba de compositores de uma geração mais antiga — ambos fundadores da escola Império Serrano — fortalece tais semelhanças. O que faz o samba samba é seu ritmo “quente”, ou seja, assimétrico, sincopado; seu modo de trabalhar o amor em sua poesia e sua função: curar as dores da vida, e, principalmente, dos amores frustrados.

A metapoesia e a recusa parecem fundamentar a poética de ambos os gêneros que brincam o tempo todo com a questão social e com a vida pessoal dos autores. A experiência do autor empírico, a sociedade, e sua verdade são

97 “Apoteose ao Samba” em Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: EMI, 1978.

instrumentos de construção de uma realidade verossímil, elevando ao mais alto posto uma poesia baixa, uma vida devassa, e a depravação dos amantes.

Podemos discutir quanto não seria relevante utilizar a teoria retórica e poética antigas na análise de objetos modernos. De fato, tendo influência direta ou não, a arte contemporânea é fruto do desenvolvimento histórico da arte na função sistema *vs.* história. Nesse sentido, não poderíamos estudar qualquer obra de lamento amoroso sob a lente da elegia romana, uma vez que esta solidifica as bases para o tratamento poético desse tipo de relação amorosa no ocidente? Do mesmo modo, a lírica foi utilizada como lente na análise literária do século XIX e XX.

Este trabalho procura demonstrar ser possível estudar um objeto moderno com ferramentas clássicas sem que esse seja desfigurado (e vice-versa), desde que não se utilize o objeto com o pretexto para falar sobre o próprio método de análise. Dessa forma, entender o samba de lamento como elegíaco nos traz inúmeras ferramentas já experimentadas e solidificadas para a análise dessa produção, sem que subjuguemos o objeto à ferramenta. Em sentido mais amplo, poderíamos construir uma hipótese: o samba de louvor amoroso, como lírico; aquele invectivo, como iâmbico; o samba enredo, como épico. E, assim, procurar entender como cada análise nos aproxima ou afasta do discurso do samba.

70

Os instrumentos da retórica clássica nos ajudam a entender o discurso moderno, até porque o desenvolvimento literário passa pela reelaboração de conteúdos anteriores. Não por acaso podemos apontar tantos lugares comuns entre dois objetos tão distantes no tempo, dado que nossa cultura é latina.

Por fim, não pudemos explorar o aspecto musical (brevemente pontuado na análise de “Foi um Rio que Passou em Minha Vida”), já que o objetivo era entender de que modo os *topoi* da poesia erótica antiga continuavam presentes na modernidade. Porém, não podemos deixar de destacar a importância da análise da canção não enquanto poesia ou literatura, mas enquanto canção, um objeto cultural misto que se constitui, basicamente, de letra e música, mas muito mais do que isso, tem formas próprias e irredutíveis.

## 6. Referência bibliográfica e discográfica

### a. Edições modernas e comentários da obra de Propércio

GOOLD, George. P. **Propertius Elegies**. Edited and translated by G. P. Goold. Cambridge, Ma & London: Harvard University Press, 1990.

GÜNTHER, Hans. G. (org.) **Brill's Companion To Propertius**. Leiden/Boston: Brill, 2006.

FLORES, Guilherme. G. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização e tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

HEYWORTH, Stephen. J. **Cynthia: a Companion to the Text of Propertius**. Oxford: Oxford University, 2007.

**b. Bibliografia antiga**

ARISTÓTELES. - *Art of rhetoric*. Trad.: J. H. Freese. London: The Loeb Classical Library, 1926.

\_\_\_\_\_. *Arte Poética*. Trad.: Jaime Bruna. In. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981.

HESÍODO **Teogonia**: A origem dos deuses. Estudo e tradução por Jaa Torrano. 2a ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HORÁCIO -**Arte Poética**. Trad.: Jaime Bruna. In. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes; organização, apresentação e notas de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

**c. Bibliografia moderna**

71

---

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum**: Alguns temas de Horácio e sua presença em Português. São Paulo: Edusp, 1994.

ALLEN, Archibald. W. "Sincerity" and the Roman Elegists. **Classical Philology**. Vol. 45, no 3. Pp. 145 - 160. The University of Chicago Press, Jul., 1950.

BARBOSA JUNIOR, Silvio. M. *A Irredutibilidade da Arte*. 2019. Dissertação (Doutorado em Filosofia: Estética) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.8.2019.tde-18022021-153941.

BARROS, Diana. **Teoria do discurso**. 3a ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

BOWIE, Ewen. L. - "Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival". **The Journal of Hellenic Studies**, vol. 106 (1986), pp. 13-35.

CAMPOS, Augusto de. - **Balanço da Bossa**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968

CAIRNS Francis. J. - **Generic Composition in Greek and Roman Poetry**. Edinburgh: University Press, 1972.

CASTON, Ruth. R. - **Love as Illness: Poets and Philosophers on Romantic Love.** The Classical Association of the Middle West and South, Inc. (CAMWS). *The Classical Journal*, Feb. - Mar., 2006, Vol. 101, No. 3 (Feb. - Mar., 2006), pp. 271-298.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas Vol III: Fenomenologia do Conhecimento.** Trad. E. A. Souza. Rev. tec. F. B. Wiebeneicheler. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Filosofia das Formas Simbólicas Vol II: O Pensamento Mítico.** Trad. C. Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **A filosofia das formas simbólicas Vol I: A Linguagem.** Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2009

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Mito.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **La ciencias de la cultura.** Trad. W. Roces. 3a Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.

\_\_\_\_\_. **The Warburg years (1919-1933): essays on language, art, myth, and technology.** Trad. S. G. Lofts e A. Calcagno. New Haven and London: Yale University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. **Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935 - 1945.** Ed. D. P. Verene. New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 191.

72

CONTE, Gian. Biagio. A Humorous Recusatio: On Propertius 3.5. **The Classical Quarterly** 2000; 50(1), p. 307-310. <http://www.jstor.org/stable/1558962>

COPLEY, Frank. O. - Servitium amoris in the Roman Elegists. **Transactions in Proceedings of the American Philological Association**, Vol. 78 (1947), pp. 285-300.

DIXON, Suzanne. - **Reading roman women: sources, "genres" and real life.** London: Duckworth, 2001.

FERNANDES, Marie. "The River as Metaphor". **Andrean Research Journal** 6: 4-11. 2017.

FIORIN, José. L. **As Astúcias da Enunciação: As categorias de pessoa, tempo e espaço.** São Paulo: Ática, 1996.

FREUDENBURG, Kirk. 'Recusatio' as Political Theatre: Horace's Letter to Augustus. **The Journal of Roman Studies** 104 (2014): 105-32. <http://www.jstor.org/stable/43286868>.

GALE, Monica. R. - Propertius 2.7: Militia Amoris and the Ironies of Elegy. Society for the Promotion of Roman Studies. **The Journal of Roman Studies**, 1997, Vol. 87 (1997), pp. 77-91.

- GREIMAS, Algirdas. J. **Semântica Estrutural**: Pesquisa de Método: São Paulo: Editora Cultrix LTDA, 1976
- GOLD Barbara. K. (Org.) **A Companion To Roman Love Elegy**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- GOSLING, Anne. Political Apollo: From Callimachus to the Augustans. **Mnemosyne**, 1992; 45(4), p. 501–512. <http://www.jstor.org/stable/4432201>
- JAMES, Sharon. L. The Economics of Roman Elegy: Voluntary Poverty, the Recusatio, and the Greedy Girl. **The American Journal of Philology**, 2001; p. 122(2), 223–253. <http://www.jstor.org/stable/1561760>
- JONES, Prudence. **Reading Rivers in Roman Literature and Culture**. Lanham: Lexington Books, 2005.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- O'NEILL, Kerill. Propertius 4.4: Tarpeia and the Burden of Aetiology. **Hermathena** 1995; 158, p. 53–60. <http://www.jstor.org/stable/23041068>
- MURGATROYD, Paul. - "Seruitium Amoris" and the Roman Elegists. **Société d'Études Latines de Bruxelles**. Latomus, juillet-septembre 1981, T. 40, Fasc. 3, pp. 589-606.
- NAGY, Gregory. **Ancient Greek Elegy**. Accessed in: [https://chs-harvard-edu.translate.goog/curated-article/gregory-nagy-ancient-greek-elegy/?x\\_tr\\_sl=en&x\\_tr\\_tl=pt&x\\_tr\\_hl=pt&x\\_tr\\_pto=tc](https://chs-harvard-edu.translate.goog/curated-article/gregory-nagy-ancient-greek-elegy/?x_tr_sl=en&x_tr_tl=pt&x_tr_hl=pt&x_tr_pto=tc)
- PEZZENTE, Guilherme; MARTINS, Paulo. - Propertius' Waters and his Journey to the Sea. **Clássica**, 2025. Aprovado e no prelo.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente - **A significação musical**: um estudo semiótico da música instrumental erudita. São Paulo: Annablume, 2015
- \_\_\_\_\_. (org.). **Ensaios de Arte Experimental**. São Paulo: Córrego, 2018
- \_\_\_\_\_. **Tópicos de Semiótica**: Modelos Teóricos e Aplicações. São Paulo: Annablume, 2008
- TATIT, L. - *Semiótica da Canção*: Melodia e Letra. São Paulo: Escuta, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O Cancionista*: Composição de Canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- THORSEN Thea. S. - **The Cambridge Companion To Roman Love Elegy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Latin Love Elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- TURPIN, William.. Ovid's New Muse: Amores 1.1. **The Classical Quarterly** 2014; 64(1), p. 419–421. <https://www.jstor.org/stable/26546318>

LOPES, Nei. **Sambeabá**: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra (2003).

MARTINS, Paulo. **Elegia Romana**: Construção e Efeito. São Paulo: Humanitas, 2009.

\_\_\_\_\_. **Imagem e Poder**: Considerações sobre a Representação de Otávio Augusto. São Paulo: Edusp, 2011.

\_\_\_\_\_. O jogo elegíaco: fronteiras entre a cultura intelectual e a ficção poética, *Nuntius Antiquus* 11, 2015c, p.137-172.

\_\_\_\_\_. **Sexto Propércio – Monobiblos. Éthos. Verossimilhança e Fides no Discurso elegíaco Do Século Ia.C.** São Paulo: FFLCH/USP, 1996.

\_\_\_\_\_. Sobre a metapoesia em Propércio e na poesia erótica romana: O poeta rufião. *Revista Classica*, v. 28, n. 1, p. 125-159, 2015

\_\_\_\_\_. O Galo de Propércio no Monobiblos: amizade poética e rivalidade amorosa. *Phaos: Revista de Estudos Clássicos*, Campinas, SP, v. 18, n. 1, p. 29-55, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/9820>. Acesso em: 11 ago. 2024).

OLIVA NETO, João. Angelo. **O livro de Catulo**. Tradução e comentários de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. *Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português*. 2013. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RAGUSA, Giuliana. **Fragmentos de uma deusa**: a representação de Afrodite na lírica de Safo. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005.

SCHMIDT, Pedro. “Rivers as rhetorical tropes in Pliny the Younger’s Panegyric”. *Estudios del Discurso* 9: 24-39. 2023.

VEYNE, Paul. - **Elegia Erótica Romana**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

\_\_\_\_\_. **Os gregos acreditavam em seus mitos?**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WEST, Martin L. **Greek Lyric Poetry**: the Poems and Fragments of the Greek Iambic Elegiac and Melic Poets (excluding Pindar and Bacchylides) down to 450 b.C. Oxford / New York: Oxford University Press, 1993.

WYKE, Maria. “Written women: Propertius’ scripta puella”. *Journal of Roman Studies* 77, 1987.

\_\_\_\_\_. **The Roman Mistress**. Ancient na Modern Representations. Oxford: Oxford University Press, 2002.

#### d. Bibliografia de samba e teoria musical



AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & Danado do Samba**: Um estudo sobre o discurso popular. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CAPLIN, William. E. **Classical form**: a theory of formal functions for the instrumental music of Hadyn, Mozart and Beethoven. New York: Oxford University Press, Inc, 1998.

PARANHOS, Adalberto. - **Os desafinados**: sambas e bambas no “Estado Novo”. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.  
\_\_\_\_\_. **Fundamentos da composição musical**. 3a ed. São Paulo: EDUSP, 1996

STRAUS, Joseph. N. **Introdução à Teoria Pós-Tonal**. 3o ed. Salvador - São Paulo: UNESP - EDUFBA, 2013.

VIANA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

#### e. Discografia

PAULINHO DA VIOLA. **Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Odeon, 1971.

\_\_\_\_\_. **Dança Da Solidão**. Rio de Janeiro: Odeon, 1972.

\_\_\_\_\_. **Nervos de Aço**. Rio de Janeiro: Odeon, 1973.

\_\_\_\_\_. **Memórias Cantando**. Rio de Janeiro: Odeon, 1976.

\_\_\_\_\_. **Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Odeon, 1978

\_\_\_\_\_. **Zumbido**. Rio de Janeiro: Odeon, 1979.

\_\_\_\_\_. **Bebadosamba**. Rio de Janeiro: Odeon, 1996.

Data de envio: 2/9/2024  
Data de aprovação: 12/10/2025  
Data de publicação: 19/12/2025