A SAGA DE AGOTIME NO CARNAVAL DA BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS[1]

THE AGOTIME SAGA AT CARNIVAL OF BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS

Rafael Otávio Dias Rezende[2]

RESUMO

O artigo visa refletir sobre as razões e a importância dos enredos classificados como *afros* no desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro. Sendo um dos principais temas abordados pelas agremiações carnavalescas, as apresentações que abordam em suas narrativas a cultura africana e sua herança desenvolvida no Brasil se revelam uma fonte fundamental de preservação, valorização e divulgação dessas memórias. Buscando ainda compreender de qual forma o negro é representado dentro do espetáculo carioca – e de qual modo a narrativa é estruturada –, será analisado o desfile de 2001 da Beija-Flor de Nilópolis**,** *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê*.

PALAVRAS-CHAVE: Escolas de samba. Representação do negro. Enredo. Narrativa. Agotime.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the reasons and the importance of plots classified as afros in the parade of samba schools in Rio de Janeiro. Being one of the main themes addressed by the carnival groups, presentations that address in their narratives African culture and heritage developed in Brazil reveal a fundamental source of preservation, development and promotion of these memories. Seeking to understand how African American are represented in the brazilian show – and in which way the narrative structure – will analyze the parade of 2001 of the Beija-Flor de Nilópolis, *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê*.

KEYWORDS: Samba schools. Black representation. Plot. Narrative. Agotime.

1 – INTRODUÇÃO

Embora tão intrínseco à sociedade brasileira, a presença do negro, tanto como sua contribuição cultural, é historicamente retratada com desconfiança, repleta de estereótipos, preconceitos e simplificações.

---

[1] Trabalho apresentado ao GT "Processos sociais e práticas comunicativas".

[2] Jornalista diplomado, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM-UFJF), e-mail: rafaelodr@yahoo.com.br.

> [...] país de maior população afrodescendente fora do continente africano, o Brasil ainda é bastante carente de informações sobre a História desse lado importante de sua formação e, principalmente, sobre as lutas e realizações dos herdeiros das tradições culturais africanas, do passado até os tempos atuais. Com as formulações racistas do século 19 ainda ecoando em seus ouvidos e mentes, boa parte dos afro-brasileiros ainda é acossada pelo incômodo mito da inferioridade africana diante da suposta superioridade europeia (LOPES, 2008, p. 38).

Isso se deve, de acordo com Nei Lopes, à visão deturpada do conceito de civilização.

> Até a primeira metade do século 20, para a maior parte das pessoas, falar em "civilização" como referência à África significaria, pura e simplesmente, a ação de levar ao "continente negro" os modos europeus de pensar e viver. Isto porque o termo era geralmente entendido apenas naquela acepção que define o ato ou efeito de civilizar, tirar do estado de selvageria. Entretanto, o vocábulo "civilização" define, também, "o conjunto de traços identificadores da vida espiritual e material de determinado grupo social, como instituições, símbolos etc." (LOPES, 2008, p. 10).

Embora Lopes date o problema até meados do século XX, percebe-se que tal visão ainda é propagada em muitos discursos atuais. Essa perspectiva anula não apenas toda a riqueza e variedade étnica, geográfica e cultural do continente – tratado frequentemente como um bloco único de características comuns – como também ignora a existência de civilizações de complexidade e relevância significativas na história humana, a exemplo daquelas que constituíram o Egito, a Etiópia e a Núbia (LOPES, 2008).

Toda essa riqueza se difundiu para a América através da escravidão. Conforme afirma Lopes (2008, p. 54), "a cultura afro-brasileira formou-se a partir das duas matrizes principais: a das civilizações congo-angolana e da região do Golfo da Guiné, principalmente do antigo Daomé e da atual Nigéria".

Também identificados pelo autor como provenientes da África Ocidental, oeste-africanos, ou ainda jeje-nagôs, os escravos vindos do Golfo da Guiné chegaram ao Brasil para trabalhar principalmente nos engenhos de açúcar, no Nordeste, e nas minas de ouro, no Sudeste. Deles, o Brasil herdou as práticas que originaram grande parte dos cultos e religiões praticados no Brasil, no qual se destacam o candomblé, a umbanda e a mina maranhense.

Com o enredo *A saga de Agotime, Maria Mineira Naê*, a Beija-Flor de Nilópolis apresentou no carnaval de 2001 a história de uma dessas oeste-africanas que vieram para o Brasil. Agotime foi rainha em Daomé, atual Benin. Escravizada, trabalhou por anos na Bahia, até conseguir comprar sua alforria. Livre, seguiu para São Luís do Maranhão, onde fundou a Casa das Minas, famoso terreiro religioso onde se cultuam os voduns, espíritos das famílias reais africanas. A crença tem origem nos africanos de grupo jeje, do qual Agotime fazia parte. No Maranhão, a personagem é rebatizada como Maria Mineira Naê, tornando-se novamente rainha de seu povo. A história, embora extremamente rica, é desconhecida pela maior parte dos brasileiros. A Beija-Flor, entretanto, deu sua contribuição, permitindo levar a um maior número de pessoas a saga de Agotime, em um dos desfiles de maior impacto e consagração de crítica e público do século XXI[3].

De acordo com Cristiano Bispo (2016, p. 12), "o samba e o carnaval são manifestações culturais de extrema relevância para apreendermos as representações que seus membros produziram em diferentes conjunturas históricas e sociais sobre a África e africanidades". Essa característica está relacionada ao que o pesquisador Julio Cesar Farias (2007, p.127) aponta como uma das funções primordiais das escolas de samba: a função difusora.

> [...] concebida como objeto transmissor de conhecimento e cultura [...], as escolas de samba têm como característica básica serem transmissoras de múltiplas mensagens, advindas de seus enredos, transformados em espetáculo audiovisual que atinge inúmeras e diversificadas pessoas na recepção dessas mensagens.

Em suas considerações, Farias explicita como o desfile das escolas de samba – ao reunir música, dança, encenação e artes plásticas para formar uma narrativa (enredo) – torna-se um poderoso espaço de comunicação. Conforme atesta Lucia Santaella (1992, p. 29), "os fenômenos culturais só funcionam culturalmente porque são também fenômenos comunicativos". A opinião é reforçada por Maria Laura Cavalcanti (1999, p. 59), ao afirmar que o desfile "pode efetivamente ser visto como um ritual de integração, no sentido em que por meio dele grupos sociais diversos e distantes áreas da cidade entram num fascinante e intrincado processo comunicativo".

[3] No julgamento oficial, entretanto, a escola não teve a mesma sorte, terminando na segunda colocação.

Além dos cerca de 60 mil pessoas presentes no Sambódromo carioca em 2001, os meios de comunicação de massa contribuíram para a propagação do enredo da Beija-Flor. Segundo Cavalcanti (1999, p. 84), as mídias sempre tiveram grande afinidade com o samba e as escolas de samba, principalmente o rádio, entre as décadas de 1930 e 1950, e a televisão, a partir dos anos 1960. A relação é tão forte a ponto de alguns autores, a exemplo de Hiram Araújo (2006 apud FARIAS, 2007, p.10), considerar as escolas de samba como um produto televisivo.

Sendo assim, o artigo se propõe a analisar o desfile de 2001 da Beija-Flor de Nilópolis, através da expressão escrita (letra do samba) e visual[4] (alegoria, fantasia e encenação[5]) do enredo, que serão estudadas utilizando-se como referencial o modelo proposto pela pesquisadora Cândida Vilares Gancho no livro *Como analisar narrativas* (2006). Procura-se, com isso, observar de que forma a narrativa carnavalesca se estrutura para contar essa história e como o negro é representado pela agremiação.

2 – O ENREDO COMO NARRATIVA DO CARNAVAL

Segundo Luiz Gonzaga Motta (2013, p. 82-83), as narrativas são "dispositivos discursivos que utilizamos socialmente, em contexto, de acordo com nossas pretensões. Narrativas e narrações são formas de exercício de poder e hegemonia nos distintos lugares e situações de comunicação". O autor considera que "cada um de nós (e nossa sociedade inteira) está recoberto por mantos superpostos de narrativas que refletem e condicionam nossas crenças e valores, nossa história e costumes, nossas leis e cultura. [...] contá-las e recontá-las dá sentido à vida humana" (MOTTA, 2013, p. 62). As narrativas "instituem as identidades, organizações e sociedades [...], forjam indivíduos e nações" (MOTTA, 2013, p. 34).

> Narrar é uma técnica de enunciação dramática da realidade, de modo a envolver o ouvinte na estória narrada. Narrar não é, portanto, apenas contar ingenuamente uma história, é uma atitude argumentativa, um dispositivo de linguagem persuasivo, sedutor e

[4] Os aspectos visuais serão observados através de vídeo da transmissão televisiva, de acervo pessoal (também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>).

[5] Diante da impossibilidade de uma descrição detalhada de cada ala, dado o espaço disponível, o estudo se concentrará, sobretudo, na mensagem transmitida a cada setor do desfile. Entende-se por *setor* uma alegoria e o grupo de alas que a antecedem, devendo compor juntos uma cena ou episódio da narrativa.

> envolvente. Narrar é uma atitude – quem narra quer produzir certos efeitos de sentido através da narração (MOTTA, 2013, p. 74).

Para Motta (2013), a narrativa é um recurso que permite ao homem compreender a vida e o espaço que ocupa. Com ela, os fenômenos estranhos podem ser organizados e assimilados, tornando familiar aquilo que antes era estranho e, por isso, ameaçava a ordem social.

> Em última instância, é esse o papel cognitivo do relato (a notícia, o boato, o conto, o comentário): uma estratégia simbólica destinada, em nível individual e coletivo, a fazer frente aos estragos da negatividade e a volta a integrar o todo ameaçado, consolidando o conjunto social e evitando a sua desestruturação pela angústia, ansiedade e medo diante da contingência (MOTTA, 2013, p. 57).

Assim, novos sensos comuns (ou consensos) são fabricados, diante da necessidade incessante do homem pela compreensão do mundo. Entretanto, ao representar e lhe dar significados, o homem acaba construindo seu próprio mundo, recriado constantemente pelas narrativas que elabora e vivencia.

Para Motta (2013), sejam realistas ou imaginárias, as narrativas devem conter *verossimilhança*, como forma de convencer o leitor/expectador de acompanhar o desenrolar da trama e permitir a apreensão de uma mensagem. Um dos fatores essenciais para a construção do sentido é a ideia de causa-consequência, indicando uma sucessão temporal no desenrolar das ações apresentadas, conforme explanado por Cândida Vilares Gancho (2006, p. 12).

> Segundo o filósofo [Aristóteles], o que permitia a empatia do público com a peça [teatral] era uma ilusão de verdade que fazia parte da estrutura narrativa da peça teatral, mais que a veracidade dos fatos narrados. Assim, chamou essa peculiaridade na narrativa de verossimilhança e a definiu como lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor; verossimilhança é, pois, a essência do texto de ficção. [...] Assim, os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros [...], mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê. Esta credibilidade advém da organização lógica dos fatos dentro do enredo, da relação entre os vários elementos da história. Cada fato da história tem uma motivação (causa), nunca é gratuito, e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (consequência). Na análise das narrativas, a verossimilhança é percebida na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência.

Analisar uma narrativa é, para Gancho (2006, p. 45), "separar as partes, compará-las e tirar conclusões lógicas, coerentes com o texto". Assim sendo, o primeiro passo seria destrinchar a narrativa para melhor estudar as partes que compõem o todo.

Conforme a autora, o elemento responsável por estruturar as partes de um enredo, bem como gerar expectativa no leitor/espectador quanto ao desenrolar dos fatos é o conflito.

> Conflito é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor. Em geral, o conflito se define pela tensão criada entre o desejo da personagem principal (isto é, sua intenção no enredo) e alguma força opositora, que pode ser uma outra personagem, o ambiente, ou mesmo algo do universo psicológico (GANCHO, 2006, p. 13).

Assim, o enredo seria desenvolvido nas seguintes partes: 1- exposição (ou introdução ou apresentação), momento em que o expectador é situado na narrativa; 2- complicação (ou desenvolvimento), onde se desenvolve o conflito; 3- clímax, o momento culminante da história; 4- desfecho (ou conclusão), a resolução do conflito (GANCHO, 2006, p. 13-14).

Responsável pelas ações que promoverão o enredo, a personagem é um ser fictício. "Por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais ou em elementos da personalidade de determinado indivíduo" (GANCHO, 2006, p. 17).

Nas considerações de Gancho (2006, p. 18), as personagens podem ser classificadas, em relação ao papel desempenhado no enredo: 1- *protagonista*, o personagem principal, desempenhando a função de herói (possui características superiores às de seu grupo), ou anti-herói (possui características iguais ou inferiores às de seu grupo); 2- *antagonista*, aquele que se opõe ao protagonista; 3- *personagens secundários*, que estão em menor plano de importância na narrativa. Quanto à caracterização, as personagens podem ser classificadas como: 1- *planas*, menos complexas, facilmente reconhecidas por características invariáveis; 2- *redondas*, possuem uma variedade maior de características e por isso maior complexidade.

Ainda são componentes do enredo: 1- o *tempo*, indicando a época e a duração da história, podendo ser cronológico (ordem natural dos fatos no enredo) ou psicológico

(altera a ordem natural dos acontecimentos); 2- o *espaço*, o lugar onde se passa a ação na narrativa; 3- o *ambiente*, "é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem as personagens" (GANCHO, 2006, p. 27); 4- o *narrador*, podendo ser classificado como *primeira* ou *terceira pessoa*.

O narrador em *primeira pessoa*, ou *narrador personagem*, participa diretamente do enredo, com campo de visão limitado. Já o narrador em *terceira pessoa* se posiciona fora dos fatos narrados, portanto, seu ponto de vista tende a ser mais imparcial. É conhecido também como *narrador observador*, e suas características principais são a onisciência (sabe tudo sobre a história) e a onipresença *(*está presente em todos os lugares da história) (GANCHO, 2006, p. 31). Gancho (2006, p. 30) lembra ainda que "o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor e, portanto, só existe no texto" (GANCHO, 2006, p. 30).

A análise da narrativa deve conter ainda a percepção de qual é o seu: 1- *assunto*, uma espécie de síntese do enredo, a concretização do tema; 2- *tema,* ideia em torno da qual se desenvolve a história, uma abstração do assunto; 3- *mensagem,* "um pensamento ou conclusão que se pode depreender da história lida ou ouvida" (GANCHO, 2006, p. 34). Por fim, deve-se observar qual o discurso predominante (*direto*, a fala da personagem em primeira pessoa; *indireto*, a fala da personagem é registrada por meio do narrador; ou *indireto livre*, uma mescla das duas opções anteriores) e tecer uma opinião crítica sobre o enredo.

As narrativas criam a memória. De acordo com Huyssen (2014, p. 157), "A memória é considerada crucial para a coesão social e cultural da sociedade. Todos os tipos de identidade dependem dela". Conforme o autor, a rememoração do passado é útil para a comemoração e avaliação dos erros. "Sem memória, sem a leitura dos restos do passado, não pode haver o reconhecimento da diferença [...] nem a tolerância das ricas complexidades e instabilidades de identidades pessoais e culturais, políticas e nacionais" (HUYSSEN, 2000, p. 72). Huyssen (2014, p. 181-182) acrescenta:

> A memória é sempre o passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. A memória, portanto, nunca é neutra [...] toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos [...] toda atividade de memória implica, sobretudo, um ataque do presente ao passado. De acordo com Freud, a memória é seletiva, fragmentada e contaminada por processos

> de esquecimento, deslocamento e condensação, e, devemos insistir, de instrumentalização.

Para o autor, o passado só é recuperado em forma de memória quando existe interesse ou motivo no presente. Sua existência, portanto, é um sintoma das relações construídas no presente, sendo influenciado por ele.

A memória elaborada em uma narrativa se materializa através da *linguagem*, que seria, conforme Motta (2013, p. 69), o instrumento mediador entre o homem e o mundo.

> O homem só pode conhecer, conjecturar, assombrar-se, duvidar ou questionar a realidade mediante a linguagem, mediante suas narrações. A linguagem é o instrumento privilegiado através do qual o homem se nega a aceitar o mundo tal qual é, lançando-se na incrível aventura contra a barbárie, contra a selvagem e caótica realidade, contra as indeterminações (MOTTA, 2013, p. 70).

Julio Cesar Farias considera que a narrativa das escolas de samba, transformada em enredo, é formada a partir do que denomina como *linguagem carnavalesca*.

> Existem diferentes e diversificados tipos de linguagem de que nos servimos para transmitir nossas mensagens e interagir com outros indivíduos. [...] Uma dessas linguagens a que estamos expostos é a linguagem da cultura popular. Dentre as inúmeras linguagens da cultura popular, destacamos a linguagem carnavalesca, cujo conteúdo reúne diversas linguagens numa só, constituída pelo desfile de uma escola de samba. Na maioria das vezes, o expectador comum dos desfiles tem uma leitura multifacetada e plurissígnica, que invariavelmente não é entendida na sua totalidade. Num desfile, temos a combinação de várias linguagens artísticas que nos transmitem significados, como a escultura (das alegorias e adereços), a música (do canto do samba-enredo e dos instrumentos da bateria), a literatura (a letra do samba-enredo e o tema abordado), as artes plásticas (pinturas, reproduções e utilização de materiais visuais), a dança (dos componentes em suas alas e do mestre-sala e porta-bandeira), o teatro (encenações nos carros alegóricos, da comissão de frente e das alas coreografadas), dentre tantas outras. Entretanto, a peça fundamental que desencadeia o complexo macrotexto audiovisual do desfile das escolas de samba chama-se ***enredo***. [...] é a partir dele que todas as linguagens interligadas aqui referidas se materializam na transmissão da mensagem proposta pela agremiação, da qual se destaca a figura exponencial do carnavalesco. A definição do enredo é o primeiro passo para a elaboração de todos os itens do desfile (FARIAS, 2007, p. 13).

Farias (2007, p. 17) entende como enredo o tema abordado pela escola de samba, fragmentado em subtemas – os chamados setores – e delimitado para caber no espaço e tempo disponíveis para o desfile, pressupondo um emaranhar de significações que convergem para o mesmo tópico, de modo a formar um raciocínio lógico.

O primeiro passo para a concretização de um enredo é a formulação de seu argumento, ao que dá-se o nome de sinopse, "que se compõe do resumo do assunto a ser tratado pela agremiação" (FARIAS, 2007, p. 14). A partir da sinopse, os componentes visuais e musicais serão desenvolvidos.

> Os enredos carnavalescos são o elemento expressivo básico do desfile, e o elo de uma vasta rede de relações que mobiliza anualmente diferentes grupos e camadas sociais urbanos. São transformados ao longo do ano em samba-enredo, alegorias e fantasias. A narração do enredo no desfile organiza-se em torno da tensão existente entre a linguagem plástica (a visualidade das fantasias e alegorias) e a linguagem musical (o samba cantado pelo puxador acompanhado pelo coro de todas as alas e pela poderosa percussão da bateria). O movimento linear da escola com a evolução dançante das alas concilia a visualidade com o ritmo e a música, reunindo as dimensões espetacular e festiva de um desfile (CAVALCANTI, 1999, p. 75).

Cavalcanti (1999) lembra que a importância do enredo para as escolas de samba é tamanha que costumeiramente os sambistas se referem a um carnaval passado não pelo ano em que ele ocorreu, mas pelo tema que foi levado para a avenida[6]. Sem enredo simplesmente não há desfile.

> Ao mesmo tempo, o enredo é aquele elemento por meio do qual a forma estética padronizada do desfile se abre para o contexto histórico e cultural, pois a renovação anual do tema assegura-lhe a atualidade e a diversidade. Orientando o espetáculo, os enredos promovem a cada ano imensas conversas urbanas sobre os mais diferenciados assuntos. Assim, garantem a continuidade e a renovação do desfile, tornando-o um referencial para a constante construção, reiteração e alteração de identidades (carioca, brasileiro, salgueirense, mangueirense, carnavalesco, anti-carnavalesco, etc.) (CAVALCANTI, 1999, p. 82).

Assim, o enredo é não apenas a grande força motriz de toda a preparação anual de uma escola de samba para o seu desfile, como também é o elemento que promove a renovação e a atualização da festa, de forma a permitir que a mesma sobreviva ao acompanhar o tempo de sua sociedade.

[6] Ao invés de dizerem "o carnaval de 2001 da Beija-Flor", o mais comum é que seja lembrado como "o carnaval de Agotime", o que indica que a memória popular registra com mais vigor o enredo do que o ano de sua exibição.

3- AS ESCOLAS DE SAMBA E A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO

Criadas em 1928, as escolas de samba são resultado de um processo contínuo da busca do negro pela oportunidade de achar seu espaço na sociedade. O próprio termo "escola de samba" evidencia a constante negociação entre os diversos segmentos sociais. Felipe Ferreira (2004, p. 339), relata que era comum à época grupos carnavalescos associarem seus nomes a instituições educacionais, como "rancho-escola", ou "rancho-universidade". O título poderia contribuir para a aceitação destes novos grupos, como também do gênero recém-criado.

> [...] a idéia de se associar as palavras escola e samba surgira a partir da necessidade de aceitação que os chamados grupos de samba do morro passaram a ter a partir de finais da década de 1920, buscando uma denominação própria que facilitasse sua identificação e sua incorporação à sociedade.

Enfrentando as teorias racistas, o projeto de branqueamento da população, através da imigração europeia, a busca pela modernização do Rio de Janeiro conforme a referência francesa – período nomeado de *Belle Époque* –, a presença do negro era incômoda aos projetos da nação, sempre relacionada a todo o tipo de atraso. "O mestiço acabou se transformando no bode expiatório do atraso brasileiro" (VIANNA, 2012, p. 63).

Entretanto, em um curto espaço de tempo, o samba[7] se transformou "de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial" (VIANNA, 2012, p. 29). Vianna credita a Gilberto Freyre papel preponderante neste processo de subversão do negativo ao positivo. Ao escrever *Casa-grande e senzala* (1933), Freyre teria conseguido disseminar a ideia da importância da mestiçagem para a construção da identidade nacional. "A cultura brasileira, mestiçamente definida, não é mais causa do atraso do país, mas algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia de nossa especificidade (diante das outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço" (VIANNA, 2012, p. 64).

> Nesse ambiente, o surgimento do samba urbano e da instituição Escola de Samba veio representar não só um canal de expressão para boa parte dos negros no antigo Distrito

[7] O marco inicial do gênero é a gravação em 1916 de *Pelo Telefone*, samba registrado com a autoria de Donga e Mauro de Almeida.

> Federal, como uma proteção contra o racismo, inclusive o embutido nas políticas públicas, travestido de medidas eugênicas (SIMAS; LOPES, 2015, p. 97-98).

O samba era, então, um elemento de superação do racismo. De acordo com Ribeiro (1995, p. 206), a saída possível para driblar o preconceito estava na possibilidade do negro de exibir seu talento em tudo em que não se exigia escolaridade, haja vista que o estudo era um privilégio de alguns grupos sociais na virada do século XX. Era o caso especialmente das manifestações de valores co-participados que a todos afeta, como os cultos religiosos, o carnaval e o futebol.

A emergência das escolas de samba e da consagração do samba carioca como um dos principais símbolos da identidade brasileira se deu no contexto do Estado Novo (1930-1945). Quando Getúlio Vargas se torna presidente, havia uma preocupação com a unidade nacional, considerada "um dos mais graves problemas políticos das 'terras brasileiras', desde seus tempos coloniais, [que] recebeu respostas e propostas de soluções divergentes durante toda a nossa história" (VIANNA, 2012, p. 56).

Vianna (2012) considera que o autoritarismo da Era Vargas e seu caráter patriótico e populista foram fatores essenciais para que um modelo de autenticidade nacional fosse forjado. O samba foi incorporado a este processo, tendo à sua disposição o aparelho governamental para contribuir na formação de um todo homogeneizador.

Logo, o samba já era usado pelo Governo Vargas também em suas relações exteriores. O alinhamento ideológico e político com os EUA, sobretudo durante a Segunda Guerra Mundial, seria "azeitado" com a ida de Carmem Miranda para o país norte-americano, enquanto Walt Disney criava o personagem Zé Carioca. Antes disso, em 1936, "um samba da escola Mangueira foi incluído na edição especial da *Hora do Brasil* transmitida diretamente para a Alemanha nazista" (VIANNA, 2012, p. 125). Com a criação estilizada de Carmem Miranda e do Zé Carioca, a baiana e o malandro se tornaram duas representações simbólicas da imagem da mulher e do homem brasileiro. Nessa época, "o samba já representaria a 'nossa' cultura em qualquer situação internacional[8]" (VIANNA, 2012, p. 125).

[8] Não à toa o samba e as escolas de samba tiveram grande destaque nas cerimônias de abertura e encerramento das Olimpíadas de 2016 no Rio de Janeiro.

No âmbito municipal, a relação entre os políticos e sambistas também estava cada vez mais estreita. Já em 1935 a prefeitura incluiu o desfile das escolas de samba na programação oficial do carnaval, enquanto as agremiações passaram a receber contribuição financeira para custear a festa (VIANNA; 2012, p. 124).

Para Lopes e Simas (2015, p. 116) as escolas de samba "são frutos, portanto, da articulação dessas diversas influências e de uma série de interesses políticos e sociais que marcam a primeira metade do século XX no Distrito Federal". A questão é ampliada no raciocínio de Fabato e Simas (2015, p. 18).

> [...] de um lado, os negros tentavam desbravar caminhos de aceitação social; do outro lado, na tocaia, havia um Estado disposto a disciplinar as manifestações culturais dos descendentes de escravos, vistos constantemente como membros de "classes perigosas" que precisavam ser controladas. É desse encontro entre o desejo de aceitação social das camadas populares urbanas e o interesse disciplinador do Estado que surgem as primeiras escolas de samba cariocas.

Os negros, mestiços e demais pessoas de baixa renda que formavam as escolas se utilizavam delas, portanto, para conseguirem visibilidade e aceitação social. As instituições políticas, por sua vez, passaram a contribuir financeiramente com o evento, como forma de mantê-lo sobre seu domínio. Dessa relação, prevaleceram nas décadas de 1930 a 1950 enredos valorizando a história oficial, a mesma que estava nos livros ensinados nos colégios: a história dos brancos, dos vitoriosos, consonante com os interesses e pensamentos dos grupos de maior poder econômico e influência, o que Cavalcanti (1999, p. 31) classificou como "vertente 'histórico-heróico-ufanista'". Quando a temática racial era citada nessas narrativas, opondo o senhor branco ao negro/escravo, o conflito era solucionado pelo herói branco (CAVALCANTI, 1999, p. 31).

Porém, há uma ruptura em 1960, quando o carnavalesco Fernando Pamplona realiza *Quilombo dos Palmares* no Acadêmicos do Salgueiro. O desfile campeão rendeu uma revolução estética e temática, colocando a história "marginalizada" do Brasil no foco.

Cavalcanti (1999, p. 29-30) acena para o paradoxo que se instaurou naquele momento. Até finais da década de 1950, a maioria dos carnavalescos responsáveis pela concepção e realização de um desfile eram moradores das comunidades de suas respectivas agremiações, sem uma formação acadêmica para exercerem aquelas atividades. Um das primeiras exceções foi Fernando Pamplona, vindo da Escola de Belas Artes. Logo ele, um

corpo estranho dentro do Salgueiro, conseguiu imprimir o autêntico discurso da valorização da cultura afro-brasileira para uma comunidade de maioria negra, mas que até então se fantasiava costumeiramente como nobres europeus.

O segundo paradoxo foi que, logo que os enredos negros se consagraram, as escolas de samba permitiram a invasão da classe média e o impacto da transmissão televisiva a partir das décadas de 1960 e 1970 contribuíram para sobrepor os aspectos visuais aos musicais, resultando na redução e modificação das tradições de origem negra no carnaval carioca.

Ferreira (2004, p. 360) relembra que esse processo de negociações ocorreu a todo o momento ao longo da formação do carnaval brasileiro, induzindo grupos – como os ranchos e cordões – a se enquadrarem a novos modelos em busca de reconhecimento.

> Dessa vez eram as escolas de samba que perdiam uma certa "pureza original" de um lado para ganharem, por outro, o reconhecimento e a valorização advindos da sociedade brasileira como um todo. Ao "aceitarem" o que foi chamado então de "invasão da classe média", as escolas de samba cariocas davam um importante passo para seu definitivo reconhecimento como instituição cultural nacional de um país que buscava se impor como um espaço de pluralidade e de inclusão.

Para Cavalcanti (1999, p. 83), "a escola de samba é, desse modo, um produto do encontro do morro com a cidade, da interação do samba e seu universo social em expansão com outras camadas da sociedade". A autora ainda acrescenta que reside na heterogeneidade a base da riqueza sociológica e artística do evento. "Graças a ela, o desfile identifica-se tão plenamente com a cidade e vice-versa, na segunda metade do século XX" (CAVALCANTI, 1999, p. 84). O potencial das agremiações para – de alguma forma – solucionar as tensões e conflitos sociais que perpassam o Rio de Janeiro e o país, reunindo grupos dos mais distintos ao entorno da festa, estaria, segundo Motta, em seu aparato narrativo.

> [...] a viabilidade de uma cultura radica em sua capacidade para resolver conflitos, explicar as diferenças e renegociar significados comunitários. Essa negociação é possível graças ao aparato narrativo de que dispomos para fazer frente simultaneamente à canonicidade (normas) e à excepcionalidade (desvios, diferenças) [...] (MOTTA, 2013, p. 71-72).

Observando os sambas-enredo de temática afro-brasileira, Cristiano Bispo (2016, p. 8) considera que a comunidade negra se aproveitou do espaço comunicacional das escolas de samba para construir sua "percepção e apreciação do mundo social", a partir de princípios étnicos e ideológicos, transformados em "um discurso de contestação, exaltação e memória" (BISPO, 2016, p. 7).

> A utilização dos discursos musicais das agremiações carnavalescas e seus elementos constitutivos (fantasias, alegorias, adereços, estandartes, alas, instrumentos percussivos e coreografias) na formação de identidades serviram de instrumentos étnicos para os afrodescendentes fluminenses, em especial os da Capital, que redefiniram as representações e discursos sobre o negro brasileiro e sua ancestralidade africana. A música, nesse caso, serviu para criar um ambiente discursivo de enaltecimento dos valores africanos e os seus valores na formação da sociedade brasileira (BISPO, 2016, p. 6).

O autor conclui seu raciocínio alertando que, "ao verificar as produções carnavalescas e seus discursos", devemos estar atentos "aos interesses em disputa e às representações sociais que a comunidade de cada agremiação faz sobre a África e seu legado cultural no Brasil" (BISPO, 2016, p. 6). Esta advertência indica como, embaixo dos confetes e das serpentinas do carnaval, as narrativas das escolas de samba carregam em si toda a complexidade da sociedade brasileira.

4 – A SAGA DE AGOTIME, MARIA MINEIRA NAÊ

Já amanhecia a segunda-feira de carnaval quando a Beija-Flor entrou na avenida para encerrar o primeiro dia de desfile do Grupo Especial do Rio de Janeiro em 2001. O enredo *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê* foi elaborado por uma comissão de carnaval, integrada pelos carnavalescos Fran Sérgio, Ubiratan Silva, Cid Carvalho, Nelson Ricardo e Shangai, sob a batuta do diretor de carnaval, Laíla, e contado através de sete carros alegóricos e cerca de quatro mil componentes, divididos em 36 alas. A equipe honrou a tradição da agremiação de se apresentar com extremo luxo, impacto, grandiosidade e requinte.

O samba-enredo, que iniciava com os versos "Maria Mineira Naê/ Agotime no clã de Daomé/ e na luz dos seus voduns/ existia um ritual de fé" (CARUSO; CLEBER;

DÉO; OSMAR, 2000), foi considerado um dos mais belos do ano. Assim, o primeiro setor da escola apresentava sua personagem principal, Agotime, rainha de Daomé.

Intitulada como *O ritual da pantera negra*, a comissão de frente apresentava o culto aos voduns pelo povo jeje, com 14 mulheres vestidas com referências africanas, tais como penas de animais e palha, e uma integrante fantasiada como pantera. O animal – negro, forte e altivo – representava a um só tempo o ritual religioso e também a própria Agotime. Em sequência, uma ala de pretas velhas, vestidas a rigor, com direito a bengalas e cachimbos, desfilaram curvadas – como se estivessem em transe – e em alguns momentos se ajoelhavam na avenida para jogar búzios. Atrás da ala, a primeira alegoria mostrava o reino de Agotime, com pretas velhas, antílopes, cobras, rinocerontes, estamparias de zebras e totens africanos.

O segundo setor seguiu introduzindo o público no contexto da África rica, com suas civilizações desenvolvidas e livres. Ouro, marfim, búzios, galinha d'angola, reis africanos e mercadores foram mostrados através das alas que antecederam a segunda alegoria, intitulada *O mercado de Adjahito*, onde o rei Agongolo, marido de Agotime, anunciou como seu sucessor ao trono o filho do casal, Gezo. O cenário do mercado é mostrado na alegoria através de utensílios de barro, cestas de palha, cabeças de elefante, estampas de onça, marfins e mercadores.

O terceiro setor instala a segunda etapa da narrativa, onde surge o conflito. O filho mais velho de Agongolo, Adandoza – fruto do casamento com sua primeira esposa – não aceitou perder o posto de rei para seu irmão mais novo. Com a morte do pai, promove um golpe e toma a coroa para si. Sabendo dos conhecimentos e cultos religiosos dos quais Agotime participava, acusa a antiga rainha de feitiçaria e não hesita em vendê-la como escrava. Em tons escuros, como preto, vermelho e roxo, a alegoria *A feitiçaria* registra essa passagem. O carro é uma espécie de grande oferenda, com velas, cobras, comidas, a cabeça de um bode e componentes fantasiados de Zé Pilintra e Pombagira, em uma referência aos personagens presentes em manifestações religiosas afro-brasileiras. O samba acompanha o desenrolar da trama com os versos: "Mas isolada no reino um dia/ Escravizada por feitiçaria/ Diz seu vodum que o seu culto/ num novo mundo renasceria" (CARUSO; CLEBER; DÉO; OSMAR, 2000).

O quarto setor, marcado pela alegoria *O cortejo*, representa a vinda de Agotime ao Brasil em um navio negreiro. A escola, entretanto, foge das representações habituais que as escolas de samba fazem sobre a escravidão. O navio negreiro é retratado por meio da coreografia de dezenas de componentes que estavam à frente e em cima da alegoria, simbolizando o balanço das ondas e o movimento da embarcação na travessia do Atlântico. Na parte mais alta do carro, estava a escultura de uma pantera cercada por serviçais, todas segurando grandes leques feitos com plumas. O trecho do samba "Vai seguindo seu destino, de lá pra cá/ sobre as ondas do mar/ O seu corpo que padece/ Sua alma faz a prece/ pro seu povo encontrar" (CARUSO; CLEBER; DÉO; OSMAR, 2000), associado à estética apresentada pela escola na avenida, dão indícios de que apesar de todo o sofrimento provocado por ter seu corpo aprisionado, a alma de Agotime resistia liberta e aguerrida, dispensando qualquer forma de submissão que lhe fosse imposta. O próprio título da alegoria suaviza o horror da escravidão, ao oferecer a ideia de que as centenas de cativos atravessaram o oceano em cortejo liderado por sua rainha negra.

O tumbeiro que trazia Agotime aportou na Bahia, local onde a protagonista trabalhou por dez anos em minas de ouro. Lá, fez contato com seus irmãos de continente do grupo nagô, que lhe apresentaram os orixás – tema central da quinta alegoria. Jogando búzios, soube pelos deuses africanos que seu povo do grupo jeje se encontrava no Maranhão, e que lhes faltava uma liderança para estabelecer o culto aos voduns naquela terra. No samba-enredo, o quinto setor é sintetizado nos versos: "Chegou nessa terra santa/ Bahia viu a nação Nagô ô ô/ e através dos orixás/ o rumo do seu povo encontrou" (CARUSO; CLEBER; DÉO; OSMAR, 2000).

O sexto setor apresenta a ida de Agotime ao Maranhão, após comprar sua carta de alforria com o ouro que escondia no cabelo enquanto trabalhava. Bumba-meu-boi, Festa do Divino, azulejos portugueses, mulas sem cabeça enfeitaram o sexto carro alegórico, mostrando toda a riqueza cultural maranhense, enquanto os componentes entoavam "Brilhou o ouro, com ele a liberdade/ Foi pra terra da magia/ do folclore e tradição/ Um bouquet de poesia" (CARUSO; CLEBER; DÉO; OSMAR, 2000). A conquista da liberdade pode ser entendida como o clímax do enredo, pois é através dela que o conflito será desfeito e Agotime poderá cumprir a sua missão.

O desfecho da narrativa se dá com a fundação da Casa das Minas por Agotime em São Luís do Maranhão, o primeiro templo religioso de culto aos voduns no Brasil, que veio a se tornar uma referência da cultura e crença afro-brasileiras. Lá, Agotime é rebatizada, assumindo o nome de Maria Mineira Naê e se tornando – de certo modo – novamente rainha de seu povo. A sétima e última alegoria trazia novamente as pretas velhas, antílopes e a pantera, como forma de indicar o retorno desse reinado. Mesclando os tambores da Casa das Minas com os tambores da Beija-Flor, o samba também conclui a narrativa: "a Casa das Minas/ é o orgulho desse chão/ Sou Beija-Flor/ e o meu tambor/ tem energia e vibração/ Vai ressoar em São Luís do Maranhão" (CARUSO; CLEBER; DÉO; OSMAR, 2000).

Tomando por base os estudos de Gancho, podemos identificar as seguintes características na narrativa apresentada pela agremiação de Nilópolis: a protagonista, Agotime, é uma personagem plana, pois em toda a narrativa suas características de "pantera" são reafirmadas. Guerreira e poderosa, ela assume a posição de heroína, uma líder nata capaz de se tornar rainha e liderar seu povo em dois diferentes continentes, conhecedora de saberes religiosos profundos e capaz de dialogar com espíritos e deuses africanos. O antagonista é Adandoza, aquele que destronou e permitiu a escravização de Agotime. Entre os personagens secundários, temos o rei, Agongolo, o filho, Gezo, os orixás e voduns, dentre outros.

O desfile não esclarece qual o período exato em que Agotime viveu, mas, pelo contexto da escravidão, sabe-se que foi entre os séculos XVI e XIX. A narrativa se inicia com a personagem adulta, casada e mãe de um filho, empossada como rainha, e se encerra com a abertura da Casa das Minas. As ações ocorrem em quatro espaços: o reino de Daomé, o navio negreiro sobre o oceano Atlântico, a Bahia e o Maranhão. O ambiente que percorre estes locais é de conflitos políticos, ganância, preconceito racial, intolerância religiosa, busca por liberdade e respeito às crenças. A letra do samba-enredo explicita o discurso indireto e o narrador em terceira pessoa.

Pode-se dizer que o assunto da trama é a vida de Agotime, seu tema é a valorização da cultura afro-brasileira, e a mensagem é que o negro não deve se inferiorizar diante do preconceito e da intolerância.

5 – CONCLUSÃO

Ainda que quase 130 anos separem o Brasil da escravidão, as consequências ainda se fazem sentir na atualidade. O preconceito e a ignorância a respeito da história, dos saberes, das crenças e da cultura africana e afro-brasileira a todo o momento se fazem visíveis. Nada pode barrar esse monstro, senão o conhecimento.

Muitas vezes, entretanto, os negros são representados nos meios de comunicação – telejornais, filmes, novelas, etc. – em personagens relacionados à pobreza e à violência. O carnaval é um dos raros momentos de grande visibilidade em que o negro pode não apenas se exibir com orgulho, mas também elaborar representações positivas de si mesmo e de seu povo. Por isso, os enredos tendem tanto a citar a dor da escravidão – como forma de rememorar seus traumas, justificar o estágio de desigualdade e conflito social que ainda persiste e reivindicar por uma solução que cesse definitivamente com suas amargas heranças –, mas também lembrar os bons acontecimentos que percorrem sua história – a riqueza cultural, ambiental e as desenvolvidas civilizações africanas, bem como a contribuição na formação do Brasil, ancorada na força da mão-de-obra e no talento e potencial criativo para o desenvolvimento de uma identidade nacional.

Por isso, a narrativa desenvolvida pela Beija-Flor tem grande relevância, ao apresentar uma heroína negra, exemplo de força e grandeza espiritual. A combinação entre os elementos visuais e musicais do desfile compõe o sentido do enredo. Ainda que o público não se atente ou compreenda o significado de alguma ala ou alegoria, isso não impede a percepção da história como um todo e da mensagem que a escola pretende transmitir em seu desfile. Quer no deslumbramento estético, quer no belo samba cantado com garra pelos componentes, a altivez negra perpassa todo o espetáculo, cujo forte apelo sensorial é impossível ficar imune.

Além de promover conhecimento, ao trazer para um evento midiático uma personagem pouco conhecida – e também por ser uma das raras representações do culto aos voduns –, o desfile, em toda a sua imponência, confere uma autoestima necessária para que o povo negro – e por que não dizer brasileiro – renove seus ânimos na incansável luta do dia-a-dia. Agotime é inspiração para um Brasil mais igualitário.

6- REFERÊNCIAS

ARAÚJO, H. Prefácio. In: FARIAS, Julio Cesar. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2007.

BISPO. C. P. M. Discursos e representações sociais da África nos enredos das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. **Revista África e Africanidades**. Disponível em: <http://www.africaeafricanidades.com.br/documentos/Discursos_representacoes_sociais_da_Africa_nos_enredos_das_Escolas_de_Samba.pdf>. Acesso em: 03 out. 2016.

CARUSO; CLEBER; DÉO; OSMAR. A saga de Agotime, Maria Mineira Naê. **Sambas de enredo 2001**. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 2000. Faixa 2.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. **O rito e o tempo**: ensaios sobre o Carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

FABATO, F.; SIMAS, L. A.. **Pra tudo começar na quinta-feira**: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

FARIAS, J. C. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FERREIRA, F. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

HUYSSEN, A. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LOPES, N. **História e cultura africana e afro-brasileira**. São Paulo: Barsa Planeta, 2008.

MOTTA, L. G. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

SANTAELLA, L. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1992.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro, Zahar, 1995.