

Cantando a diáspora negra: o épico no samba-enredo *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê*, da GRES Beija-Flor de Nilópolis

Matheus Gabriel-Freire¹

RESUMO

Este artigo objetiva discutir elementos literomusicais do samba-enredo composto por Déo, Caruso, Cléber e Osmar para o carnaval de 2001 da GRES Beija-Flor de Nilópolis. Naquele ano, a escola apresentou o enredo *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê*: uma rainha africana escravizada que teria, como destino, o reencontro com seu povo do Clã de Daomé e a perpetuação, em solo brasileiro, de seu culto aos *voduns* – hoje, celebrado na Casa da Minas de São Luís do Maranhão. Assim, interessa-nos refletir como se dá o redimensionamento do épico na obra, considerando sua composição para um desfile de foliões e a intenção de narrar uma epopeia, mas que, nesse caso, é de uma heroína negra. Para isso, o trabalho divide-se em três partes como num desfile carnavalesco: 1. *Concentração*, na qual inserimos a obra e, conseqüentemente, nossa crítica na *encruzilhada*; 2. *Desfile*, em que dividimos a análise do samba-enredo em três atos; e, por último, 3. *Apoteose*, na qual apresentamos a relevância deste modo de contar e cantar na ressignificação da história colonialista do Brasil, resultando, até mesmo, no deslocamento da ideia de identidade nacional. A metodologia utilizada para o estudo baseia-se na pesquisa crítica bibliográfica, fundamentando-se, principalmente, em Hansen (2008) a fim de confrontar as noções clássicas de épico; em Caretta (2013) para discussão literomusical; por fim, em Souza (2018) e em Mussa e Simas (2010) a respeito da especificidade do gênero samba-enredo.

Palavras-chave: Samba-enredo; Agotime; Beija-Flor de Nilópolis; Diáspora negra; Épico.

¹ Graduado em Letras pela Universidade de Taubaté em 2018, atualmente é mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo, bolsista CAPES. Contato: matheusgabrielpa@outlook.com. Orcid: 0000-0001-6440-6067 <<https://orcid.org/0000-0001-6440-6067>>.



Singing the black diaspora: the epic in the samba-plot *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê*, da GRES Beija-Flor de Nilópolis

ABSTRACT

This paper aims at discussing the literomusical elements of the *samba-enredo* composed by Déo, Caruso, Cléber and Osmar for the 2001 carnival of the *GRES Beija-Flor de Nilópolis*. That year, they presented the *enredo A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê* (The Saga of Agotime: Maria Mineira Naê): an enslaved African queen who would be reunited with her people of the Daomé Clan and have their cult of the *voduns* – cult now celebrated at *Casa da Minas de São Luís do Maranhão* – perpetuated in Brazil as part of her destiny. Thus, we intend to consider how the epic reconstruction of the work is done, considering its composition for a parade of carnival revellers and the intention of narrating an epic poem of a black hero. With that purpose, this work is divided into three parts, as in a carnival parade: 1. *Concentração*, in which we propose a criticism of the work; 2. *Desfile*, in which we divide the poem in three acts; and, at last, 3. *Apoteose*, in which we present the importance of this way of telling and singing in the resignification of the colonialist history of Brasil, even resulting in the relocation of the ideal of national identity. The methodology used for this paper is based on bibliographical criticism, especially through the authors Hansen (2008) for the confrontation of the classical notions of the Epic; Caretta (2013) for the literomusical discussion; and Souza (2018) and Mussa and Simas (2010) for the specificity of the *samba-enredo*.

Keywords: *Samba-enredo*; *Agotime*; *Beija-Flor de Nilópolis*; Black diaspora; Epic.

1. Concentração: samba-enredo e crítica na *encruzilhada*

Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas, em *Samba de enredo: história e arte*, afirmam que “o estudo das letras de música deve merecer uma atenção particular – porque nelas talvez esteja o que há de mais representativo e mais original em toda nossa produção poética” (2010, p. 09). Neste estudo, realizado primeiramente para conclusão da disciplina *Literatura e Interdisciplinaridade: poesia e canção*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIFESP, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto discutiremos, ainda que de maneira breve,



elementos literomusicais do samba-enredo composto por Déo, Caruso, Cleber e Osmar² para o carnaval de 2001 da GRES Beija-Flor de Nilópolis, que apresentou o enredo: *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê*³. Objetivamos, assim, demonstrar que, para além de uma noção de *originalidade* baseada na simples e talvez irrealizável inovação por diferenciação tendo em vista *toda nossa produção poética* – generalista e taxativa, aliás –, o que de fato é *representativo* (pois não somente representa, como rerepresenta algo) é como se deu a inserção de tal composição no gênero discursivo samba-enredo, entendido como “um depositário dos aspectos sociais e históricos” (CARETTA, 2013, p. 100).

“Num mundo onde quase só se aprende a história dos vencedores, por meio da produção musical [...] A história [pode ser] vista de uma outra perspectiva, a dos pequenos” (VILELA, 2017, p. 277). O samba-enredo da Beija-Flor, ao re(a)presentar a história da rainha Agotime – isolada no reino do Clã de Daomé (região pertencente ao Togo, atualmente) após a morte do Rei Agongolo e a consequente tomada de poder realizada por Adandoza, seu enteado, é acusada de feitiçaria e entregue ao tráfico negreiro, iniciando sua saga, como escravizada, até o Brasil e o possível reencontro com seu povo e perpetuação de sua religião⁴ –, possivelmente, redefine a noção de grandeza a qual se referenciou Vilela (2017). Isso ocorreria a partir do entendimento de que o sofrimento imposto pelo autoritarismo na África e, como resultado, a vinda ao Brasil, ainda colônia, fazem parte do destino heroico de Agotime, segundo o enredo e, posteriormente, o samba. Aquilo, neste périplo, que estaria para a história dos vencidos ou *a dos pequenos* é sinônimo de superação e vitória. Por isso, talvez, para além da redefinição, possamos pensar

² CARUSO; CLEBER, DÉO; OSMAR. A Saga De Agotime - Maria Mineira Naê (Beija-flor - Samba-enredo 2001). In: Diversos. Sambas de enredo das escolas de samba do Grupo Especial – Carnaval 2001 [CD]. São Paulo: BMG Brasil, 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSxwUkF6BxM>> Acesso em 01/09/2021.

A interpretação principal do samba-enredo foi de Negoinho da Beija-Flor.

³ Assinado pela Comissão de Carnaval da escola, formada por: Laíla, Cid Carvalho, Shangai, Fran Sérgio, Ubiratã Silva e Nelson Ricardo.

⁴ Trataremos, com mais detalhes, da vida de Agotime na análise da letra da canção, mas indicamos, desde já, a leitura da sinopse do enredo da Beija-Flor, em que nos baseamos para maior conhecimento da “saga”: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 01/09/2021.



em uma suspensão do conceito de vencedor ou vencido, quem sabe ainda determinado pela maneira ocidental de historicizar.

Maneira que também ecoou em como narrar, como tratou Hansen: “a ação heroica de tipos ilustres, fundamentando-a em princípios absolutos, força guerreira, soberania jurídico-religiosa, virtude fecunda” (2008, p. 17) e que, na composição em questão, tem outros contornos, como apresentaremos. Ainda mais “porque o samba de enredo é um gênero épico [...] genuinamente brasileiro” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 10), mesmo que não narre, necessariamente, uma epopeia, pois “o tempo do samba-enredo é inegavelmente o passado” (AUGRAS, 1992, p. 21). Essa dimensão *épica* concentra-se na “necessidade de reduzir a poema complicadas passagens da História [...]” (TINHORÃO, 1975, p. 177). De novo, à brasileira, o *modus* clássico é redimensionado. No trato da composição de Déo, Caruso, Cleber e Osmar, sua situação dentro da razoável estabilidade discursiva do gênero samba-enredo está como “ponto de encontro” (CARETTA, 2013, p. 100) “a respeito dos gêneros primários e secundários e dos processos de interação entre ambos” (*Idem*, p. 102).

Dessa forma, para além de uma tensa integração ao amplo gênero épico, temos um desenvolvimento literomusical a partir do gênero enredo carnavalesco⁵ – aliás, “uma boa sinopse é o primeiro passo para um bom samba” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 127) –, o qual, por sua vez, “é baseado nos relatos da Pajé Zeneida Lima, que através das histórias de sua avó, tomou conhecimento da saga de sua ancestral, a Rainha Agotime”⁶ (Comissão de Carnaval da Beija-Flor, 2001). Além disso, Souza aponta “inúmeros fatores [...] que circundam esse gênero [samba-enredo]” (2018, p. 22), como adequação ao desfile, ao andamento da bateria, ao mercado fonográfico próprio, o que geram coerções formais (CARETTA, 2013, p. 102) e integração a uma dinâmica arena discursiva, pois “são fruto de um convívio cultural complexo, desenvolvido e organizado” (*Idem*, p. 107).

⁵ Com condições próprias de produção e circulação, o texto contém, por exemplo, sinopse do tema e prospecto do desfile, no qual são descritas as alas e suas respectivas representações.

⁶ Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 09/01/2021.



Intencionamos, com essa introdução, delimitar, ainda que de modo conciso, o *lugar de tensão* em que se insere o samba-enredo de 2001 da escola nilopolitana, marcado por diversas camadas discursivas. Coerentemente ao objeto, portanto, podemos *tensionar* seus elementos épicos – instáveis, se colocados em comparação ao modo clássico de narrar, mas perfeitamente lógicos em sua natureza sociocultural – e trabalharmos como se estivéssemos na *encruzilhada*: “plurilugar que de partida estanca a possibilidade indesejada da via única” (MIRANDA, 2019, p. 11). Afinal, “devemos aprender a encarar as próprias instabilidades como recursos válidos” (HARDING, 2019, p. 115).

Assim, apresentamos, agora, a letra⁷ e indicamos a obra para ser ouvida⁸:

Enredo: A saga de Agotime – Maria Mineira Naê

Autores: Déo, Caruso, Cleber e Osmar

*Maria Mineira Naê
Agotime no Clã de Daomé
E na luz de seus Voduns
Existia um ritual de fé
Mas isolada no reino um dia
Escravizada por feitiçaria
Diz seu Vodum que o seu culto
Num novo mundo renasceria*

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

*Chegou nessa terra santa
Bahia viu a nação nagô ô ô
E através dos orixás
O rumo do seu povo encontrou
Brilhou o ouro, com ele a liberdade
Foi pra terra da magia*

⁷ Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 09/01/2021.

⁸ O samba-enredo foi gravado em estúdio para divulgação a partir do tradicional CD das composições de cada ano do carnaval carioca. Indicamos a audição desse material a seguir. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSxwUkF6BxM>> Acesso em 01/09/2021. Entretanto, é importante afirmarmos que, em se tratando de um samba para um desfile carnavalesco, tal evento, dimensão essencial para esse fenômeno linguístico, também norteará nossa análise. A gravação do desfile, realizada pela Rede Globo de Televisão, está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 01/09/2021.



*Do folclore e tradição
Um bouquet de poesia
A casa das minas
É o orgulho desse chão*

***Sou Beija-Flor e meu tambor
Tem energia e vibração
Vai ressoar em São Luís do Maranhão***

A composição integra o movimento de padronização, “notável, a partir da década de 1990” (SOUZA, 2018, p. 252), dos sambas-enredo, com a forma⁹:

PRIMEIRA PARTE
REFRÃO CENTRAL
SEGUNDA PARTE
REFRÃO PRINCIPAL

Com 26 versos no total, considerando a divulgação oficial da letra feita pela escola, percebemos que a integração a esse padrão também afasta a composição dos chamados *sambas-lençóis* – muito presentes nas décadas de 50 e 60, intencionavam *cobrir* todo o enredo e, por conseguinte, tratar de todas as alas apresentadas num desfile. O famoso Silas de Oliveira, em 1951, segundo Augras, “havia composto o primeiro samba ‘lençol’” (1992, p. 05) com grande comprimento (35 versos). Já no início do século em que estamos, porém, com a inserção plena do gênero na indústria cultural, com gravações também vendidas ao público não frequentador das quadras (SOUZA, 2018, pp. 218-219), os “sambas-enredo de maior sucesso passaram a ser os de mais fácil memorização” (AUGRAS, 1998, p. 85).

O que coloca a obra da Beija-Flor, por sua vez, na *encruzilhada*, é a necessidade de representar uma epopeia, uma narrativa de “ação histórica de tipo ilustre” (HANSEN, 2008, p. 17), geralmente longa, por não ter “limite de tempo” (*Idem*, p. 27) – no caso da saga de Agotime, a duração, praticamente, de uma vida toda. A resposta dos autores frente à problemática é brilhante: longe da ideia de *samba-lençol*, poderíamos chamá-lo de *complementar*. Ou seja, a

⁹ O quadro reproduzido foi retirado de: SOUZA, Yuri Prado Brandão de. *Estruturas musicais do samba-enredo*. São Paulo, Doutorado Direto em Musicologia – Escola de Comunicações e Artes, USP, 2018. A tese apresenta grande trabalho de pesquisa histórica e formal dos sambas-enredo do Rio de Janeiro.



letra não busca retratar todos os detalhes do enredo, nem mesmo fazer menção a cada uma das alas visando ao entendimento dos espectadores (e telespectadores) e aos jurados – aliás, no total, a escola apresentou 36 alas (contemplando até mesmo, por exemplo, a moeda de troca entre os mercadores do antigo reino do Clã de Daomé), 7 carros alegóricos, com 4000 componentes). Na verdade, configurando-se como narrativa concisa, também utilizando de passagens líricas não-narrativas, como mostraremos, a canção (porque seus elementos musicais também ajudam nesta construção) constrói sentido como *complemento* à narrativa-desfile, à maneira de contar a partir de um cortejo carnavalesco. Integrados, canção e desfile, contam a epopeia de Agotime em atos. Na letra, cada parte da forma padronizada apresentada acima, representa um deles.

2. Desfile: a epopeia em atos

2.1 Primeiro ato: *Agotime no Clã de Daomé*

Ainda que na gravação para a coletânea de sambas-enredo de 2001 ou no desfile na Avenida Marquês de Sapucaí, a belíssima interpretação de Neguinho inicia-se pelo refrão principal, parte máxima do samba, a história da Rainha Agotime, em consonância ao pretexto enredo, é apresentada a partir da primeira estrofe, como também disposta na letra oficial divulgada pela escola. Hansen reforça a ideia de que podemos chamar a parte inicial de ato, pois “a epopeia é narrativa e *dramática*, pois faz personagens falar diretamente” (2008, p. 26, *grifo nosso*). Em nosso caso de estudo, também as *personas* desta história são re(a)presentadas, agora, entretanto, num desfile carnavalesco. De novo, os contornos da epopeia são rearranjados. Começemos, então, olhar atento ao poema épico pelo primeiro ato:

*Maria Mineira Naê
Agotime no Clã de Daomé
E na luz de seus Voduns
Existia um ritual de fé
Mas isolada no reino um dia
Escravizada por feitiçaria
Diz seu Vodum que o seu culto
Num novo mundo renasceria*



Os dois primeiros versos, num traço de concisão – poderíamos até indicar que ocorre por meio do recurso da metonímia, já que cada nome da personagem se refere a um lugar por qual passou, numa condensação de lugar e linhagem –, apresentam o enredo e sua personagem principal, afinal não há melhor maneira em fazer isso do que dizer o próprio nome: *Maria Mineira Naê / Agotime no Clã de Daomé*. Se pensarmos canção como transformação do ato de fala em ato de canto (CARETA, 2013, p. 102), essa entrada lembra-nos prática comum na oralidade em se tratando de uma apresentação, quando se cita o nome e depois uma referência a ele, como origem familiar ou regional, por exemplo (fulano, filho de fulana; cicrano, daquele lugar). “Retratar bem uma experiência [porém] significa, para o cancionista, fisgá-la com a melodia” (TATIT *apud* CARETTA, 2013, p. 123), e será tal o elemento de reforço à situação de apresentação, pois, mesmo que os versos terminem com sílabas tônicas (*ê* e *mé*, respectivamente), há, da primeira para a segunda linha, um movimento *descendente* (TATIT, 2004, p. 73) na linha melódica, o que soa como uma espécie de finalização da ideia – aqui, de anúncio do enredo e da personagem heroica. Isso aliado às belas repetições nasais de *m* e *n*, no primeiro verso, e a pronúncia pausada das sílabas estridentes iniciadas por *t* e *d*, mas que também intercalam outras iniciadas por *m*, no segundo verso, resultam em algo como uma *língua mágica*, até porque: “De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações de fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial [mágico?]” (*Idem, ibidem*).

Claro que as palavras “Agotime” e “Daomé” também colaboram para essa especialidade do trecho, pois, partindo das “relações entre os estilos musicais e o plurilinguismo social [...] bastante evidentes na canção popular brasileira” (CARETTA, 2013, p. 132), “traduzem um universo de experiências sociais, históricas” (*Idem*, p. 131) africano – assim como “no lundu africano, advindo das comunidades negras do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, [em que] observamos a presença de palavras de origem africana [...]” (*Idem*, p. 132). Esse tipo de escolha lexical será muito presente na letra, como aparece ainda no terceiro verso em *Voduns*. Este trecho, iniciado pela conjunção *E*, marca de fato o início da narrativa heroica de



Agotime, já interligado ao destino religioso, com menção à adoração de Voduns – culto a espíritos de antigos reis e rainhas do Clã de Daomé, e não amuletos de magia. Aqui, não haverá, porém, “soberania jurídico-religiosa” (HANSEN, 2008, p. 17), presente na epopeia clássica, porque os versos *Mas isolada no reino um dia / Escravizada por feitiçaria* indicam que Agotime estaria juridicamente comprometida com o poder institucional do reino, tomado a golpe por seu enteado, justamente por suas ações religiosas, julgadas como *feitiçaria*. A punição: escravização pelo tráfico ocidental.

Essas dimensões do poder político e religioso são unidas a partir das rimas terminas em *ia*, num momento com marcações altamente narrativas, como a conjunção *mas*, que inaugura um tempo de maldição da heroína – o que vai ao encontro da tópica de guerra e disputa de poder nas epopeias clássicas (HANSEN, 2008, p. 40) –, aliada à marcação temporal *um dia*. Num veloz andamento narrativo, os dois últimos versos do primeiro ato (*Diz seu Vodum que o seu culto / Num novo mundo renasceria*) já anunciam uma resposta aos percalços da protagonista, também com semelhanças ao contar clássico. Primeiro, pois, igualmente aos oráculos (ou à ninfa Tétis em *Os Lusíadas*, por exemplo), *seu Vodum* funciona como detentor do saber missionário da heroína e apresenta seu futuro. Depois, porque o “maravilhoso de magos, bruxas e fadas [...]” (*Idem*, p. 29) aproxima-se com a história da rainha africana pela acusação de feitiçaria (atrelamos à bruxaria, à magia) e pela visão dos Voduns, mas, importante ressaltar que, considerando que tal crença existe até os dias de hoje na Casa das Minas, em São Luís do Maranhão, neste caso, o *maravilhoso* é, na verdade, o real. De qualquer forma, o *renascer em um novo mundo* – marcação espaço-temporal –, o Brasil, fecha o primeiro ato desta trajetória, com poucas oscilações instrumentais da bateria (a partir do uso sem variações dos surdos graves, chamados de surdos de *primeira* e de *segunda*, balanceado com a intercalação realizada pelo de *terceira*, ou de *marcação*; e de desenhos quase sem alteração dos tamborins ou acompanhando melodicamente o canto, como se nota claramente no início do verso *Diz seu Vodum que o seu culto*) justamente para dar andamento conveniente ao desfile dos foliões, que, em seu início, também apresentou elementos de Agotime na África.



2.2 Segundo ato: o destino (de lá pra cá), sobre as ondas do mar

Quase no meio da formação do tapete negro¹⁰-colorido, que foi o desfile da Beija-Flor em 2001, aparecem a “ala do cortejo” e o carro alegórico re(a)presentando um navio negreiro¹¹. Num belíssimo jogo espelhado, também a letra do samba-enredo é dividida ao meio pelo “cortejo” marítimo de Agotime, que, por sua vez, também se encontra, no presente narrativo, literalmente, no meio: no mar, no Atlântico, entre a África e o Brasil; no presente, entre o passado e o futuro; num só destino. Atentemo-nos para essa linda marcação da diáspora, no refrão central da composição:

*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*

Para além do prosseguimento da contação da saga, os dois primeiros versos do refrão (cantado duas vezes em cada passagem do samba) servem como referencial arquetípico de toda peregrinação forçada dos escravizados, já que aparece como fado comum a eles: *Vai seguindo seu destino (de lá pra cá) / Sobre as ondas do mar*. Aqui, cabe tão bem a noção, anunciada por Octávio Paz, de que o poema-mito “transmuta o tempo cronológico. O tempo, pelo ritmo, vira arquetipo” (2012, p. 70), ainda mais em se tratando de um refrão que se repete e que apresenta e se apresenta *sobre as ondas do mar*, que também se repetem em movimento. Ou seja, o tempo, como o é no carnaval, pois se renova e se distancia da maneira cronológica utilitarista do dia-a-dia (qual o valor de uma hora de desfile para um folião apaixonado? como explicar a comparação entre o tempo de preparação e o de duração da apresentação carnavalesca para

¹⁰ Negro porque, mesmo com o crescente embranquecimento dos desfiles cariocas, com presença maior de participantes brancos e de classes mais abastadas, neste ano, a Beija-Flor, nas palavras de Ricardo Cravo Albin, então comentarista da Rede Globo, fez diferente: “O que a gente vê com muito prazer é que não apenas o tema é um tema de negro, negritude, mas também a Beija-Flor tá honrando a promessa, que nós podemos ver aí, que realmente o negro, até agora, pelo que foi mostrado, predomina dentre os participantes da escola. O que é muito bom”. Conferir a partir de 24:15 em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 01/09/2021.

¹¹ Conferir a partir de 52:02 em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 01/09/2021.



aqueles de fora desta lógica cultural?), vai e volta, como em ondas, como refrão. Em se tratando de movimento forçado pela escravização, por que não dizer que este refrão volta e revolta? Este mar revoltoso está entre o *lá* e o *cá*, cantados em coro (que se alonga com vozes femininas em *oh oh oooooh, oh oh oooooh* durante o refrão) e que têm poder acumulativo: o *lá*¹², figurando metonimicamente como África, simboliza o passado, a tradição, a religião etc; o *cá*, figurando metonimicamente como Brasil, simboliza o futuro, o novo. A carga semântica de ambas as palavras, a partir de uma dinâmica espaço-temporal, é muito ampla, pois é carregada de complexas relações socioculturais de um povo em diáspora e que continua a ressignificar hoje e *cá* seu legado histórico.

Voltando à epopeia e ao primeiro verso do refrão, a locução verbal terminada em gerúndio (*Vai seguindo seu destino*) reforça o movimento missionário de Agotime, simbolizado como inalterável pela palavra *destino* – além de, numa outra camada semântica gerada pela inserção do canto no desfile, funcionar como convite imperativo ao público *ir seguindo* a trajetória da protagonista, ao ouvir e ver a escola passar. A emenda com os três próximos versos (*O seu corpo que padece / Sua alma faz a prece / Pro seu povo encontrar*), que separam corpo (que sofre no tipo de viagem que ceifou a vida de milhares) e alma (que acalenta o corpo em prece para o cumprimento do destino), é feita pelo preenchimento *laiá* após a pronúncia de *mar*, funcionando quase como um alongamento dessa palavra, o que é reforçado pelo chamado *tiro* dos tamborins, numa sequência de batidas rápidas. Esse fator instrumental contribuirá para que o trecho *de lá pra cá*, principalmente, porque está em paralelo com a emenda *laiá*, promova uma retomada na animação do folião. Nesse sentido, “é interessante notar que a forma poético-musical está intimamente ligada ao comportamento do componente de escola de

¹² Importante lembrarmos a riquíssima reflexão realizada em aula da disciplina *Literatura e Interdisciplinaridade: poesia e canção*, oferecida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIFESP, acerca da canção *Pai grande*, de Milton Nascimento, em que a palavra *lá* também aparece com poder acumulativo em relação à cultura afro-brasileira, como nos versos: *Trazidos lá do longe; Se estou aqui, trouxe de lá*. Comparar canções brasileiras com tal recorrente marcação, aliás, surge como excelente e promissor exercício.



samba” (SOUZA, 2018, p. 259), que, durante o cortejo, é direcionado entre momentos de empolgação e de andamento menos eufórico, poderíamos dizer.

2.3 Terceiro ato: a chegada à Terra Santa e o cumprimento do destino

O início da segunda parte (estrofe após o refrão central) suaviza ainda mais a euforia. Esse trecho da forma padrão de samba-enredo “atua como um elemento de contraste com o refrão central, através da utilização de recursos como a modulação (da tonalidade maior para a menor ou vice-versa) e a mudança da melodia para um registro mais grave” (*Idem*, p. 258). O acompanhamento instrumental também oscila dessa forma. Primeiramente, há, ao final do segundo canto do refrão central, o fechamento da bateria *em dois* – maneira tradicional e popular de se chamar a *conversa* entre surdos de primeira e segunda, enquanto os outros instrumentos mais agudos, como caixas e tamborins, fazem o famoso *pediu pra parar parô*¹³. O “contraste com o refrão central” (*Idem, ibidem*) é acentuado pela primeira *paradinha* (chamada também de bossa) da bateria, iniciada logo após o fechamento *em dois*. Realizada durante o desfile para destacar a criatividade da bateria da escola, que contou com 300 ritmistas naquele ano, e, assim, angariar pontos (em 2001, foram três notas 10, gabaritando o quesito¹⁴), o arranjo também está presente na gravação de estúdio. Vejamos a letra do trecho em destaque:

*Chegou nessa terra santa
Bahia viu a nação nagô ô ô
E através dos orixás
O rumo do seu povo encontrou
Brilhou o ouro, com ele a liberdade
Foi pra terra da magia
Do folclore e tradição
Um bouquet de poesia
A casa das minas
É o orgulho desse chão*

¹³ Em 01:55, na gravação de estúdio, isso fica bem claro (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSxwUkF6BxM>> Acesso em 01/09/2021). No desfile, esse tradicional fechamento também se repetiu após o segundo canto do refrão central.

¹⁴ Conferir mapa de notas da apuração do carnaval carioca de 2001 disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/2001/notas/>> Acesso em 09/01/2021.



A *paradinha*¹⁵ começa no canto do primeiro verso do trecho (*Chegou nessa terra santa*), terminando no quarto (*O rumo do seu povo encontrou*). Enquanto os instrumentos leves, agudos, como caixas, repiques e tamborins seguem num andamento mais lento, os surdos de primeira, segunda e marcação cortam os dois primeiros versos seis vezes com duas batidas, diminuindo o tempo entre elas a partir da sétima vez, em que casam perfeitamente com o trecho *ô ô*, após *nagô*. O arranjo instrumental mais balanceado insere-se, justamente, em versos com pronúncia mais alongada das palavras, como se nota claramente em *Bahia* e *nagô*, afinal, “na canção, muitas vezes o elemento musical dá coesão ao elemento linguístico” (CARETTA, 2013, p. 123). O arranjo entre os instrumentos repete-se a partir do verso *E através dos orixás*, finalizando-se, de novo, com as batidas dos surdos com menor intervalo entre si ao final de *O rumo do seu povo encontrou*. Já no próximo verso, a bateria retoma o ritmo da primeira parte, configurando, a esse modo, a dinâmica harmônica do desfile – até mesmo porque essa variação determina a dança de seus foliões e, se o ritmo, mesmo que elaborado, ficasse o mesmo por mais de uma hora, o clima de monotonia tomaria conta dos corpos.

Retomando a trajetória da rainha Agotime, ainda mais porque a “potencialidade narrativa [é possibilitada também] em função da circularidade da melodia” (MENEZES, 2017, p. 70), neste ato, seu destino é aportar à *terra santa*: Bahia. Aqui, para além da noção mais comumente divulgada a respeito do sincretismo religioso no Brasil, em que as tradições de matriz africana se encontram com o cristianismo, temos a apresentação de uma dinâmica integrada entre culturas originárias da África. Neste encontro, o culto à Xelegbatá, a partir dos Voduns, encontra a *nação nagô*, mais conhecida pelo tradicional louvor aos Orixás. São eles agora, no périplo da rainha escravizada, a figurarem, de novo, como oráculos de seu destino, pois anunciam que deve *rumar* a São Luís do Maranhão para *encontrar seu povo*. Por isso, aliado

¹⁵ Pode ser identificada com maior clareza num vídeo da bateria da Beija-Flor gravado em sua quadra em 2017 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V72-AZGoXUM>> Acesso em 01/09/2021. Reparar, principalmente, a partir de 01:08, quando se inicia o arranjo. O foco da gravação, neste momento, está num surdo de *terceira* (de marcação ou *recorte*, como também é conhecido), ou seja, anteriormente à *paradinha*, o percussionista promovia o balanço, com *desenho* tradicional da escola, entre surdos de *primeira* e de *segunda*, que são tocados *sem desenhos*.



ao fechamento da *paradinha* no quarto verso dessa parte a que dedicamos atenção, há um movimento melódico *descendente*, a fim de indicar a conclusão deste momento narrativo. A partir dali, o verso *Brilhou o ouro, com ele a liberdade*, numa economia temporal surpreendente, indica que, escravizada nas minas, Agotime teria escondido, durante muito tempo, ouro em seus cabelos. Essa atitude, então, possibilitou a alforria, a compra da liberdade. Os últimos versos apresentam o último lugar da epopeia: São Luís do Maranhão e a perpetuação de seus cultos sagrados na Casa das Minas. Descrita como: [...] *terra da magia / Do folclore e tradição / Um bouquet de poesia*, o poema épico é conciso ao cantar a capital maranhense, que, segundo a sinopse do enredo seria a “terra de alma iluminada, de onde flui poesia por todos os becos [,] um povo místico, poético e festeiro. E é aqui que o destino fica claro” (Comissão de Carnaval da Beija-Flor, 2001).¹⁶ O fim da saga é a própria Casa das Minas, símbolo do encontro daqueles vindos do Clã de Daomé e da manifestação religiosa dos Voduns. Na letra, a palavra *orgulho* sintetiza a simbologia, ainda mais porque é deste *chão*, referência à avenida pela qual desfila a Beija-Flor: *A casa das minas / É o orgulho desse chão!*

2.4 Último e eterno ato: *Sou Beija-Flor*, entre o sagrado e o profano

A finalização do ato anterior com um verso rico simbolicamente e, após ele, o grito, como os de guerra, épicos, invocado pelo intérprete oficial, Neguinho, *Canta Beija-Flor* dão “entrada triunfal ao refrão principal” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 117). Sobre ele, padronizado, os autores indicam que: “[...] via de regra, tem como função ‘levantar a avenida’, mencionando de forma entusiástica o nome da escola, às vezes fugindo completamente do enredo; e deve ter uma melodia ‘pra cima’, para empolgar a plateia durante o desfile” (*Idem, ibidem*). Passemos, logo, a dedicar atenção a este trecho da composição em foco:

*Sou Beija-Flor e meu tambor
Tem energia e vibração
Vai ressoar em São Luís do Maranhão*

¹⁶ Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 09/01/2021.



O nome da escola, atendendo ao padrão, já surge rapidamente no início do primeiro verso. O que é diferente, no caso desta letra, é a primeira aparição de marcação pessoal: *Sou*. Tal índice permite a nós, a partir de agora, refletirmos a respeito do lugar do outro no discurso (CARETTA, 2013, p. 114), pois, ainda que em 1ª pessoa do singular, a marcação surge ligada à *Beija-Flor*, ou seja, escola de samba de uma comunidade. Portanto, pode passar a simbolizar uma identidade coletiva. Mas de que coletivo falamos afinal? A crescente presença do mercado nos desfiles (SOUZA, 2018, p. 23), em conjunto com alto financiamento público, resultaram num encarecimento da confecção plástica do evento. Isso ampliou a participação de integrantes brancos de classes mais favorecidas socialmente, capazes de pagar por fantasias mais caras. Assim, “raros são os componentes de hoje que conhecem a história da própria escola” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 117). Naquele ano de 2001, porém, parece ter havido, por parte da Beija-Flor, uma importante retomada sociocultural em seu desfile. Reproduziremos aqui a nota de rodapé número 7, em que transcrevemos comentário de Ricardo Cravo Albin durante a transmissão do desfile realizado pela Rede Globo:

O que a gente vê com muito prazer é que não apenas o tema é um tema de negro, negritude, mas também a Beija-Flor tá honrando a promessa, que nós podemos ver aí, que realmente o negro, até agora, pelo que foi mostrado, predomina dentre os participantes da escola. O que é muito bom. (ALBIN, 2001).¹⁷

Ivo Meirelles também reforçou essa noção em outro comentário¹⁸, além de que, no referido desfile, dos 4000 componentes, 2200 eram da comunidade de Nilópolis. Dessa maneira, podemos concluir que, na *encruzilhada*, *ser Beija-Flor* está como as “expressões híbridas entre os signos e símbolos dominantes e subalternos” (AZEVEDO, 2018, p. 46), isto é, no lugar de tensão promovido pelo choque entre a tentativa de identificação e, ao mesmo

¹⁷ Consultar a partir de 24:15 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).

¹⁸ Consultar a partir de 25:21 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).



tempo, de alteridade (TATIT, 2004, p. 98), por parte de grupos minoritários, como os dos negros, neste caso.¹⁹

Outra marcação pessoal aparece logo após em *meu tambor*. O poder semântico acumulativo na palavra *lá*, como discutimos, também ocorre em *tambor*, mas agora para integrar dois campos: o do sagrado (religião) e do profano (escola de samba). Isso acontece, pois o tambor, símbolo da escola (pode ser o surdo, literalmente), que *tem energia e vibração* [,] / *vai ressoar em São Luís do Maranhão*, ou seja, será ouvido na Casa das Minas, onde “tambores [jêjes] afinados a fogo [são] tocados com alma por ogãs inspirados por velhos espíritos africanos, [e] ecoam por festa e por religião” (Comissão de Carnaval da Beija-Flor, 2001)²⁰. Há, aqui, num momento altamente lírico da letra, uma completa integração entre a escola e o enredo (que rompe o espaço-tempo a partir da palavra *ressoar*), a história a ser apresentada e defendida no desfile – diferentemente do apontado por Mussa e Simas (2010), em que poderia ocorrer fuga ao tema no refrão principal padronizado.

Sabemos que essa integração entre o profano e o sagrado sempre esteve presente em se tratando de samba, como, na virada do século XIX para o XX, nas casas das baianas que “fixaram residência no Rio de Janeiro e mantiveram vivos os costumes culturais dos negros de Salvador. Eram sacerdotisas de cultos aos orixás mas também exímias festeiras, sambistas, passistas [...]” (TATIT, 2004, p. 95), as famosas *tias*, a mais delas: Ciata; ou, ainda mais longe, em referência à origem do lundu ligada aos “batuques realizados em lugares ermos pelos escravos das roças – e onde sob tal designação genérica muitas vezes se abrigavam as cerimônias do ritual religioso africano [...]” (TINHORÃO, 1998, p. 99). Todas essas relações histórico-culturais foram potencializadas e, ao mesmo tempo, resumidas pelo uso da palavra *tambor* no poema épico da Beija-Flor, ainda mais porque a epopeia narra uma “história sacra” (HANSEN, 2008, p. 32).

¹⁹ Relevante destacarmos que, ainda na origem da popularização do samba no Rio de Janeiro, já havia a convivência entre membros de classes distintas: “[...] no espaço desses casarões se concentravam pessoas de classes sociais distintas, de diferentes formações culturais e musicais” (MENEZES, 2017, p. 59).

²⁰ Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 09/09/2021.



A respeito ainda da relação entre o sagrado e o profano, por fim, na transmissão do desfile realizada pela Rede Globo, há um fato curioso e muito ilustrativo. Logo no início²¹, o repórter Helder Duarte apresenta uma das alas mais impactantes da história do carnaval carioca: a das Pretas Velhas. Cerca de 50 senhoras, agachadas, abriam e abençoavam, com búzios, o desfile da Beija-Flor. Quando o repórter decide perguntar a uma delas se aguentaria realizar todo o cortejo naquela posição, a senhora simplesmente não responde, como se estivesse totalmente dedicada espiritualmente à ação benzedora. Por isso, rapidamente, um integrante da escola responsável pela ala afasta o profissional de comunicação.²² Essa situação corrobora a construção mítica da figura das pretas velhas, como ocorreu muito com os malandros a partir de 1920, segundo Menezes (2017), ainda mais inserida num contexto de apresentação carnavalesca de uma rainha e religiosa negra, Agotime, a partir de uma epopeia, e de um samba, a que aqui chamamos também de poema épico. As fronteiras entre mito e realidade se embaçam... ainda existem? E as entre o sagrado e profano... ainda cabem?

Com foco, neste momento, nas características musicais do trecho, o “ritmo repetitivo e concisão composicional em torno do refrão facilitam a sua memorização para ser [cantado] pelos foliões no carnaval” (CARETTA, 2013, p. 154). Notamos, sobre os instrumentos, que há acentuação, tanto na gravação quanto no desfile²³, dos tambores tocados a mão, em clara referência também à semântica religiosa relacionada aos tambores da Casa das Minas. Ademais, para aumentar a “forma entusiástica” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 117), há coro feminino ao mesmo tempo da pronúncia de *Sou Beija-Flor*, além de uma ondulação melódica *ascendente* na pronúncia da palavra *vibração* na segunda passagem do refrão em relação à primeira. Igualmente ao fim do refrão central, o principal é fechado com a saída *em dois*, com o famoso

²¹ Consultar a partir de 01:09 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).

²² Além disso, o famoso Diretor de Carnaval da escola, Laíla, chegou a consultar os búzios a fim de definir as posições das representações dos orixás nos carros alegóricos. Consultar a partir de 07:00 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).

²³ Notar que, na gravação de estúdio, esses instrumentos marcam o início do canto do samba-enredo, seguidos pelo belíssimo arranjo de cordas: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CSxwUkF6BxM>> Acesso em 09/09/2021. No desfile, também são focalizados no início, como pode ser verificado a partir de 04:12 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).



pediu pra parar parô, realizado pela bateria. Importante destacarmos, portanto, que, frente ao tecnicismo ditado pelo mercado:

a Beija-Flor é a grande exceção, com seus sambas graves, pesados, e o tratamento original que tem dado mesmo aos enredos mais difíceis [...] Em geral, os sambas da escola de Nilópolis estão acima da média. Vale apontar [...], de qualidade excelente *A saga de Agotime, Maria Mineira Naê* (2001) (*Idem*, p. 119).

Aclamado não apenas pelo júri, com três notas 10 no carnaval de 2001²⁴, mas, principalmente, pelo público – o qual, muito mais que cantou, pois *vibrou* o samba-enredo (e vale a conferência do coro popular protagonizado na Avenida Marques de Sapucaí²⁵) –, a composição de Déo, Caruso, Cleber e Osmar mereceu este comentário de Ricardo Cravo Albin (2001): “Canta [o público] porque o samba é bom, é bem feito, convém como narrativa do enredo. Portanto, um momento de boa felicidade no desfile.”²⁶ A partir de Paz (2012) e a capacidade do poema-mito – aqui, também épico – de suspender a cronologia, instaurando o tempo arquetipo, afirmamos que, na verdade, a *boa felicidade* acaba neste último ato para recomeçar outros *eternamente*, enquanto *ressoarem os tambores da Beija-Flor*.

3. Apoteose: um samba-enredo épico e, sobretudo, político

Em 2001, nas palavras de Glória Maria, a GRES Beija-Flor de Nilópolis trouxe “pra Marquês de Sapucaí, o verdadeiro desfile de escola de samba: uma coisa que a gente não via há muito tempo”²⁷. Desfilando a epopeia da Rainha Agotime, cantou a diáspora a partir do samba-enredo a que chamamos de poema épico, localizado de maneira tensa em diversas *encruzilhadas* – procuramos discutir, mesmo que brevemente e de maneira alguma inesgotável, algumas delas, como em relação à epopeia clássica, à integração ao desfile carnavalesco, à

²⁴ A GRES Beija-Flor de Nilópolis foi vice-campeã em 2001. A escola teve apenas uma nota abaixo de 10, resultando, assim, no título da GRES Imperatriz Leopoldinense, que gabaritaria o mapa de notas, alcançando pontuação máxima em todos os quesitos. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/2001/notas/>> Acesso em 09/012021.

²⁵ Conferir, principalmente, a partir de 01:05:02 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).

²⁶ Conferir a partir de 56:37 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).

²⁷ Conferir a partir de 01:03:18 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).



questão de identidade a partir do choque entre classes, raças. Num “país como o Brasil, submetido há anos a uma total descaracterização e a um desaparecimento gradativo de suas riquezas e à amnésia compulsória de sua história” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 92-93) – ainda mais em se tratando de um gênero do samba que nasceu com “a finalidade nacionalista [e ufanista] exigida pelo regulamento” (AUGRAS, 1992, p. 07), em que “o clima de exaltação nacionalista e o controle ideológico estabelecido pela ditadura [da era Vargas²⁸] motivaram essa decisão dos sambistas” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 51) –, apresentar, como tema, a saga de uma rainha negra escravizada, Agotime, emoldurando-a num samba-enredo como heroína, é capaz de ressignificar uma ideia de passado e de identidade nacional.²⁹

Essa capacidade é potencializada inclusive porque “o papel dos afrodescendentes na história do samba é crucial” (MENEZES, 2017, p. 39) e, de maneira relevante, vice-versa. Entretanto, por muito tempo, houve esquecimento ou, quem sabe, apagamento, da relação entre as escolas de samba e o movimento negro (FARIA, 2014, p. 234). Infelizmente, na verdade, com a explosão do Movimento “Black Lives Matter” (Vidas Pretas Importam), em 2020, pouco se falou e se deu espaço na grande mídia para as escolas, que, somente no Rio de Janeiro, neste mesmo ano, apresentaram temas importantíssimos da cultura afrobrasileira.³⁰ Assim, na *encruzilhada*, por mais perigosa que seja a transmissão realizada por essa mídia dos desfiles carnavalescos para a manutenção da tradição em resistência às lógicas do mercado, talvez haja “necessidade da presença da cultura popular negra nos espaços de mídia, o que faz reverberar e repercutir enunciações subalternizadas, de modo que o ‘socialmente periférico’ pode se tornar ‘amiúde simbolicamente central’ na representação” (HALL *apud* AZEVEDO, 2018, p. 54)

²⁸ Válido apontarmos ainda que, na década de 40: “as agremiações embarcavam no clima ufanista difundido pela ideologia do Estado Novo, caracterizado pela exaltação da grandeza da pátria, do esplendor da natureza e dos heróis memoráveis do panteão nacional” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 52).

²⁹ Devemos lembrar, nesse sentido, o belíssimo enredo campeão do carnaval em 2019, apresentado pela GRES Estação Primeira de Mangueira. Intitulado *História para ninar gente grande*, cantou os *heróis de barracões*, retirando dos museus desde bandeirantes a imperadores. A história, logo, recontada pelo povo.

³⁰ Podemos citar, apenas como comprovação, dois deles: o relevante grito de tolerância religiosa proferido pela GRES Acadêmicos do Grande Rio: *Tatá Londirá: o canto do caboclo no quilombo de Caxias*; e o belíssimo *O rei negro do picadeiro*, da GRES Acadêmicos do Salgueiro, apresentando a história de Benjamin de Oliveira, o primeiro palhaço negro do Brasil.



– o que vem ocorrendo desde a introdução pelo “recém-criado Salgueiro, [de] novo filão, o dos ‘temas marginais da história do Brasil’” (COSTA *apud* AUGRAS, 1992, p. 14), passando por 2001, com a história da Rainha escravizada Agotime, e chegando até os dias de hoje.

Dessa forma, quem sabe, colocado na *encruzilhada* entre a identificação e alteridade nacional, o samba-enredo esteja colaborando para desconstruir estruturas coloniais, principalmente, a racista, já que, definitivamente, “o mundo do samba não pertence exatamente à civilização ocidental” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 188). Tal fator, como assumimos, coloca-nos – a crítica – também na *encruzilhada*. “[...] Haja tempo: é também de uma sociedade nova que se fala, e não de uma nova crítica, e de uma nova música” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 126).

4. Referências

- AUGRAS, Monique. *Medalhas e Brasões: a história do Brasil no samba*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1992.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, pp. 44-58, 2018.
- CARETTA, Álvaro Antônio. Letra e melodia na amplificação da canção popular brasileira. In: _____. *Estudo dialógico-discursivo da canção brasileira*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2013, pp. 99-154.
- CARUSO; CLEBER, DÉO; OSMAR. A Saga De Agotime - Maria Mineira Naê (Beija-flor - Samba-enredo 2001). In: Diversos. *Sambas de enredo das escolas de samba do Grupo Especial – Carnaval 2001* [CD]. São Paulo: BMG Brasil, 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSxwUkF6BxM>> Acesso em 01/09/2021.
- FARIA, Guilherme José Motta. *O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, UFF, 2014.
- GRES Beija-Flor de Nilópolis. *A saga de Agotime, Maria Mineira Naê*. 2001. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 09/01/2021.
- GRES Beija-Flor de Nilópolis. *Desfile: A saga de Agotime, Maria Mineira Naê*. 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 09/01/2021.
- HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o Gênero Épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos: Prosopopeia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca-Pirama*.



São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, pp. 17-91, 2008.

- HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. Tradução de Vera Pereira. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista. Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 95-155.
- LIESA. *Mapa de notas da apuração do carnaval do Rio de Janeiro*. 2001. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/2001/notas/>> Acesso em 09/01/2021.
- MENEZES, Andreia dos Santos. *Pandeiros e bandoneones: vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango*. São Paulo: Editora Unifesp, 2017.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006). Posse da história e da colonialidade nacional confrontada*. São Paulo, Tese de Doutorado, USP, 2019.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SOUZA, Yuri Prado Brandão de. *Estruturas musicais do samba-enredo*. São Paulo, Doutorado Direto em Musicologia – Escola de Comunicações e Artes, USP, 2018.
- SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004, pp. 13-127.
- TATIT, Luiz. O século XX em foco; A triagem e a mistura. In: _____. *O Século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, pp. 69-110.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- TINHORÃO, José Ramos. O lundu e os fados: do terreiro aos salões; Domingos Caldas Barbosa: a modinha e o “pecado das orelhas”. In: _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, pp. 99-152.
- VILELA, Ivan. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. In: *Estudos Avançados*, S.l., vol. 31, n. 90, pp. 267-282, 2017.

