

## A Cultura Popular do Maracatu e sua História na Cidade de São Paulo

ÂNGELA DA SILVA OLIVEIRA\*

A partir de 1538 chegam ao Brasil povos de diferentes etnias africanas, principalmente oriundos da costa ocidental, que foram brutalmente retirados do seu meio para ser explorada a mão-de-obra escrava na produção açucareira. Erradicado compulsoriamente do seu convívio, o negro depara-se com um projeto colonial, escravocrata e de monocultura que o desumaniza e o desapropria de suas tradições.

Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 1995:103) observa que o processo de reconstituição do ser cultural destituído de suas tradições interfere no processo de transformação cultural do povo brasileiro e concomitantemente modifica a sua, pois para ele os negros: “foram compelidos a incorporar-se passivamente no universo cultural da nova sociedade”.

O negro escravo busca na herança cultural africana suas raízes ancestrais para criar canais de resistência que lhe permitam expressar a consciência afro-descendente de modo a combater a opressão e perseguição do modelo ideal europeu de civilização que apropria e explora o trabalho humano e impõe ao povo africano sobreviver de forma subservil o escravismo dos engenhos e das minas. Neste sentido, o negro buscava preservar suas crenças religiosas, práticas mágicas, etc, como descreve Darcy Ribeiro:

Consegue, ainda assim, exercer influência, seja emprestando dengues ao falar lusitano, seja impregnando todo o seu contexto com o pouco que pode preservar da herança cultural africana. Como esta não podia expressar-se nas formas de adaptação – por diferir, consideravelmente, no plano ecológico e tecnológico, dos modos de prover a subsistência na África – nem tampouco nos modos de associação – por estarem rigidamente prescritos pela estrutura da colônia como a sociedade estratificada, a que se incorporava na condição de escravo – sobreviveria principalmente no plano ideológico, porque ele era mais recôndito e próprio. Quer dizer, nas crenças religiosas e nas práticas mágicas, a que o negro se apegava no esforço ingente por consolar-se do seu destino e para controlar as ameaças do mundo azaroso em que submergira. Junto com esses valores espirituais, os negros retem, no mais recôndito de si, tanto reminiscências rítmicas e musicais, como saberes e gostos culinários (RIBEIRO, 1995:104)

---

\* Universidade Estadual Paulista. Mestranda em Artes Visuais. Bolsista Capes.

O Congo, de procedência africana, recorda costumes e elementos da vida tribal figurada nos desfiles de entronização dos novos reis, exprimindo através das danças cantadas uma referência às práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade. Assim, em alusão à eleição do rei e rainha de Congo, realizado desde 1482, o maracatu característico do Estado de Pernambuco, especialmente da cidade de Recife, é o representante original da tradição de Congos e Congadas Coloniais.

Na medida em que as coroações de Congo foram distanciando-se das tradições africanas ou africanizadas ocorre o processo de aculturação, ou seja, a adoção de novas características culturais que foram sendo incorporadas ao maracatu implicando na (re) formulação e (re) modelação de seus cortejos vindo compor o estilo característico do folclore pernambucano. Na concepção de Ortiz (ORTIZ, 1994:132) “o estudo dos cultos-africanos mostra a existência dos fenômenos de aculturação e sincretismo que indicam precisamente o aspecto das mutações culturais”. E de acordo com Câmara Cascudo (CASCUDO, 1973:75) podemos observar que aculturação “é o resultado da influência de padrões estrangeiros na cultura orgânica de um povo”.

A partir desse processo de aculturação oriundo da miscigenação cultural o cortejo maracatuense de Recife definiu-se da seguinte maneira:

O Maracatu é apenas um cortejo. Um cortejo de coroação onde as figuras do Rei e Rainha destaca-se de todo o préstito: dois ou mais lampeões de carbureto, duas negras trazendo as calungas (damas do paço), arqueiros, baliza, porta-estandarte (embaixador), damas-de-frente, personagens da corte em dois cordões de baianas, soberanos (Rei e Rainha) protegidos pela umbela que é conduzida por um escravo, lanceiros, batuqueiros, vem fechar o cortejo real. (SILVA apud PEIXE, 1980: 04).

A manifestação cultural do maracatu expressa através dos cortejos reais de coroamento dos reis negros é reinterpretado em Recife destacando por meio de seus cerimoniais a fusão de três principais elementos operados artisticamente: a música folclórica afro-brasileira; a dramatização da dança e a referência aos cultos religiosos; e o movimento político de resistência dos negros escravos frente ao domínio português no período colonial escravocrata. Portanto, podemos considerar que o maracatu constitui-se por complexos arranjos políticos-culturais representando artisticamente a trajetória histórica afro-descendente.

Os folguedos populares de maracatu saem pelas ruas recifenses no carnaval ou

nos meses que antecedem as festas, organizadas em Nações ou cordões de Maracatu, divididos geralmente pela origem religiosa ou geográfica, que caracteriza a formação de identidade de cada Nação. Para Peixe (PEIXE, 1980:19) no Recife: “as nações eram constituídas por gente de várias procedências, nas quais havia predominância banto – especialmente angolana, a julgar pesquisas sobre a entrada de negros realizadas em Pernambuco, referentes, pelo menos, ao século XVII”. A união em Nações remete ao modo como os negros escravos sobreviventes formavam núcleos solidários que, em muitas ocasiões, lideravam rebeliões e levantes visando assegurar o patrimônio cultural africano.

Agrupamentos semelhantes apareciam no Recife e recebiam designativos próprios, como “nação Ardas”, “nação Rebolo”, etc. Estudos posteriores à época, vieram esclarecer que tais grupos não passavam de meros ajuntamentos de escravos, uma vez que a monarquia branca procurava mantê-los misturados, a fim de que não se organizassem para a exclusão de desordens e não promovessem insurreições. (PEIXE, 1980:17)

As Nações representavam um meio dos escravos se relacionarem, uma vez que existia uma política que impedia a concentração de africanos originários de semelhantes etnias em espaços comuns para que se evitasse sua manifestação cultural e articulação de fugas durante o tráfico de escravos ou com a chegada destes nas propriedades. Enfrentando a diversidade linguística-cultural o negro escravo encontrava na formação das Nações as mínimas condições de conservar seus hábitos, costumes, práticas, feitos, crenças e, ainda, aliar forças de resistência aos desígnios dos senhores de engenho. Na perspectiva de Medeiros, no maracatu, o caboclo de lança, personagem que compõe o cortejo, representa um sentido político, pois:

Constatou-se que a maior parte das evoluções, coreografias, dos rituais presentes nos maracatus podem ser considerados uma metáfora de uma situação de guerra, de quem vai enfrentar uma luta e daí, a figura que se destaca não só pela quantidade, mas pela beleza, exotismo, exuberância, colorido e sobretudo pelo aspecto guerreiro, é a do caboclo de lança. (MEDEIROS, s/d: 03)

Neste sentido, o maracatu reproduziu a estrutura organizativa dos escravos negros em Nações, sendo as principais Nações em Recife, a partir de 1800, a Nação Elefante, já extinta, Nação do Leão Coroado (1863), Nação Estrela Brilhante (1910),

Nação do Porto Rico (1916) e a Nação Cambinda Estrela (1935). A partir disso, a disposição das orquestras de maracatu foi se consolidando e assinalando seu estilo musical chamado Baque Virado, em oposição ao Baque Solto desenvolvido pelo maracatu rural característico da região canavieira da Zona da Mata, que é executado pela variação rítmica dos toques percussivos de tambores aliado ao som do gonguê, tarol, caixa-de- guerra, ganzá (ou caracaxá), instrumentos que são acompanhados pelo canto de toadas.<sup>1</sup>

O maracatu localizado em Recife é um exemplo de manifestação popular folclórica que existe sobre as influências dos elementos da cultura africana. A cultura popular, no sentido amplo, é identificada com o folclore<sup>2</sup>, como sendo conjunto de práticas e concepções transmitidas pela tradição. Dinâmica e em constante transformação, a cultura popular possui uma vitalidade que permite absolver e reelaborar inúmeras influências advindas do contato com outros costumes.

A cultura popular é heterogênea, as diferentes manifestações folclóricas – reisados, congadas, folia de reis – não partilham um mesmo traço em comum, tampouco se inserem no interior de um sistema único (...) a cultura popular é plural, e seria talvez mais adequado falarmos em culturas populares. No entanto, se tomarmos como ponto de partida cada evento folclórico em particular (um reisado, uma congada), a comparação com os cultos afro-brasileiros é legítima. É através das sucessivas apresentações teatrais que ela é realimentada. Isto significa que os grupos folclóricos encenam uma peça de enredo único que constitui sua memória coletiva: a tradição é mantida pelo esforço de celebrações sucessivas, como no caso dos ritos afro-brasileiros. (ORTIZ, 1994:134)

O maracatu enquanto manifestação artística se distancia da esfera do cotidiano, tornando-se espetáculo, extraordinário, contestando o dia-a-dia, afirmando a existência de um povo e de suas raízes ancestrais através da arte, da configuração de um mundo mágico. A característica da manifestação popular do maracatu revela-se artisticamente sobre a experiência e vivência sensorial provocando uma segunda realidade, permeada de sentido estético, que traduz a dimensão humana de ser e reagir intensificando suas

---

<sup>1</sup> Segundo Peixe (1980), toada significa o conjunto do texto de um cântico, música, e melodia. É comum os populares denominarem a composição de toada de maracatu.

<sup>2</sup> Para Cavalcanti (CAVALCANTI, 1980:1) a palavra folclore surge do neologismo inglês folk-lore utilizado, em 1846, pelo inglês William Thoms, que significa “saber do povo”, ou seja, formas de conhecimento expressas pelas criações culturais por diferentes grupos em sociedade.

capacidades criadoras e transgressoras que reafirma a relação do homem e mulher com a natureza.

A estética, longe de prescrever leis ao artista ou critérios ao crítico, estuda a estrutura da experiência estética e aqui se encontra com o problema da poética e da crítica. [...] As leis e os critérios dos quais a estética eventualmente fala não são prescritos por ela, mas por ela encontrados na própria experiência da arte. (PAREYSON, 2001:11)

O cortejo real do maracatu transpõe através do processo artístico a cultura nativa de um grupo étnico em resposta à opressão, essa resposta dada pela arte, permite a construção de um mundo imaginário, inovando e acrescentando novos contornos àquela realidade.

A arte é imitação da natureza não enquanto apresenta a realidade, mas enquanto a inova, isto é, enquanto incrementa o real, seja porque acrescenta ao mundo natural um mundo imaginário ou heterocósmico, seja porque no mundo natural acrescenta, às formas que já existem, formas novas que, propriamente, constituem um verdadeiro aumento da realidade. (PAREYSON, 2001: 81)

Tomando o maracatu enquanto uma expressão poética da arte a reflexão filosófica é um importante instrumento analítico para compreendermos como a estética afro-descendente manifesta pelo maracatu desenvolve historicamente sua produção artística. A plástica que envolve a visualidade e performance das apresentações artísticas do maracatu mantém viva e dinâmica a espetacularidade dessa cultura de raízes africanas representada por signos e símbolos ancestrais.

Nas Congadas de Maracatu o corpo ancestral marcado pela tradição afro carrega em si questões históricas, culturais e políticas demonstrando por meio da dança modos de luta e resistência às formas hegemônicas da ideologia colonial dominante. Em contrapartida à trajetória configurada de perseguição e opressão a corporeidade do ser social resgata a memória da cosmologia africana na escravidão e estabelece uma prática de ações afirmativas propagando a vivência afro-descendente e a valorização da negritude no Brasil. O corpo ancestral busca traduzir poeticamente pela dança o que é ser negro.

A expressão manifesta pela cultura popular do Maracatu são alicerces para articular as dimensões da mitologia, religião e arte que são tratados indissociavelmente,

cuja importância é a capacidade de transferir a cultura e o conhecimento afro-descendente. A relação estabelecida com o popular a partir das manifestações do Maracatu elucidam o processo de miscigenação étnica e cultural de matrizes africanas que fazem parte da formação e constituição aculturada da identidade brasileira, e delineiam a configuração da expressão corporal encontrada nesses ritos populares. A imagem do negro, estruturando e apreendendo o sentido étnico, mítico e religioso nas construções poéticas formula dinamicamente a dramatização estética afro-descendente.

As adaptações e sobreposições das formas transcorrem no fazer performático um momento de intrínseca relação simbiótica de revelação das alegorias do Maracatu através de interlocuções miméticas (re) modeladas e transferidas ao longo do tempo devido ao processo de aculturação e sincretismo sofrido pelo negro distante de sua terra e dos seus laços de sociabilidade e de parentesco familiar.

O Maracatu é representante do sincretismo ocorrido entre a fusão afro-luso-ameríndio e que apontam para um corpo construindo formas de afirmação e se desvencilhando da identidade opressiva e de alienação dos corpos de inferiorização, vinculados aos corpos presos pela escravidão. O corpo do brincante dançado no Maracatu é vivo, livre e busca romper com a ideia do corpo fragmentado, individualizado e objetificado.

A vida do africano sacralizada sente no ritual do Maracatu o batuque assumido enquanto poder espiritual, pois é o tambor quem chama Zambi- Deus- e que se estabelece uma relação de responsabilidade por meio do canto e da dança em formato de cultos e rezas. A dança mimética ancestral do Maracatu é uma arte espiritualizada que produz expressão plástica coreografada a partir da perspectiva religiosa oriunda do candomblé<sup>3</sup> por incorporar em seus gestuais o culto aos orixás.

No que tangencia a relação desse corpo sócio-político e de caráter religioso no período colonial ao pós-colonial implicou na ocorrência de conflitos de interesses entre os senhores e patrões com a igreja católica ao que se refere na liberação das práticas dos batuques e da dança afro-descendente nas senzalas, terreiros ou cortejos nas ruas. Ora consideravam a dança como apelo sexual e à libertinagem contrária à moralidade cristã, ora era encarada como divertimento para os negros e servindo aos desejos da exploração da mão-de-obra escravista e para a reprodução, visto que com abertura dessas exceções pelos fazendeiros haveria a possibilidade de maior produção do trabalho e diminuição

---

<sup>3</sup> Religião politeísta trazida pelos sudaneses e concentrada durante o século XVIII-XIX na Bahia.

dos gastos e prejuízos.

Mas aqui os interesses da Igreja se chocavam com os dos senhores. Tinham estes que favorecer a procriação em suas terras, porque era um meio econômico (numa época em que os escravos custavam caro) de multiplicar a mão de obra sem nada precisar desembolsar. A prostituição da senzala, pois, não lhes metia medo e o batuque era, na sua opinião, o melhor convite ao abraço. A Igreja, porém, fiel mantenedora da moralidade, não podia considerar o amor senão sob a forma do casamento cristão, e a dança sensual repugnava-lhe à moralidade ocidental. Faltava-lhe, pois, como para o indígena encontrar uma solução que lhe permitisse conservar o gosto pela dança do africano, mas reparando-a de sua civilização tradicional para integrá-la no seio do cristianismo. Daí a distinção, que aparece com frequência nos papéis dos governadores, entre o batuque (e sob este termo englobava-se tanto a dança religiosa pagã como a dança sensual) e a congada, isto é, a dança cristianizada, assim como o moçambique, o maracatu, os cacumbis, as taiêras fazem-nos voltar ao folclore artificial de que já falamos a propósito do índio. (BASTIDE, 1959:19).

O corpo na dança do Maracatu reproduz marcas que simbolizam a existência e a transformação humana ao se relacionar com o mundo. A dança explorada e praticada por diferentes percepções permitia a criação de um corpo liberto das narrativas e dramaticidades dos complexos arranjos sócio-históricos de uma vida cotidiana interagida com seu meio escravocrata.

Ao revisitar o passado e refletir a condição do povo negro à margem da sociedade sofrida pelo processo de escravidão observamos a importância da dança frente à valorização dos bens culturais e a afirmação de resistência da cultura popular afro-descendente. Perceber a linguagem corporal proposta pelo Maracatu oferece elementos para refletirmos as diferentes formas de dança no século XIX no Brasil, em que ao negro são impostas funções de sua dança que não correspondem ao seu sentido de origem e que as danças trazidas da Europa acentuam a relação de poder frente aos colonizados, contribuindo para a consolidação de um sistema político-econômico do capital mercantil em franca expansão.

A antropóloga norte americana Katarina Real que esteve em Recife entre os anos de 1961 a 1965 pesquisando as manifestações populares do local, pensava que o maracatu estava fadado à extinção, com base no processo de decadência dos Maracatus-

Nação em Recife daquele período: “Mesmo chegando o triste dia de desaparecer do Recife a última velha “Nação”, para uma considerável maioria dos pernambucanos de todas as classes sociais o maracatu continuará a ser uma emoção.” (REAL, 1990:59).

Acerca dessa questão, discorre o grupo Cia Caracaxá, e seu portfólio, onde expõe que:

Pereira da Costa e Katarina Real parecem ter feito um prognóstico que não se concretizou. Pensavam que o final dos maracatus-nação era apenas uma questão de tempo. (...) Os anos 1990 podem ser apontados como os anos em que ocorreu o Boom do maracatu. A prática adquiriu uma notoriedade que nunca havia conquistado antes.

Ainda sobre esse tema, e discordando da afirmação sobre o desaparecimento dos Maracatus-Nação em Recife, Virgínia Barbosa (BARBOSA, 2004) destaca algumas possibilidades para compreender como essa cultura popular nordestina chega à São Paulo e se populariza. Entre os fatores levantados pela autora, ela destaca: os esforços para manter a autenticidade da prática; a desterritorialização do Maracatu de Baque Virado; a influência trazida pelo Movimento Mangue Beat e a vinda de alguns membros de Maracatu de Baque Virado de Recife para São Paulo na década de 90, passando a ministrar oficinas de percussão aos paulistas. Uma referência entre esses maracatuzeiros que se deslocaram de Recife para São Paulo é Eder “O Rocha”, que ainda hoje ministra oficinas de Maracatu em São Paulo.

O recifense Solano Trindade foi um importante artista que ao instalar-se em São Paulo, nos anos 40, auxiliou na implantação e disseminação do Maracatu na cidade. Poeta, teatrólogo, pintor e pesquisador das tradições populares, Trindade fixou sua morada na cidade da região metropolitana Embu e desenvolveu com os moradores da região, em forma de arte, a cultura popular, em especial o Maracatu, tornando-se uma referência por criar um pólo de cultura e tradições afro-brasileiras. Através de suas poesias podemos observar sua relação com o Maracatu:

Sou Negro  
meus avós foram queimados pelo sol da África  
minh'alma recebeu o batismo dos tambores atabaques,  
gonguês e agogôs  
Contaram-me que meus avós vieram de Loanda  
como mercadoria de baixo preço plantaram cana pro  
senhor do engenho novo

e fundaram o primeiro Maracatu.  
[...]  
(TRINDADE, 1961:48)

A fundação do Grupo Brasil Folclore Irmãs Ibejis em 1967 também teve forte presença de apresentação e divulgação dos cortejos de maracatu em São Paulo. Com o grupo Lokan Oba, que no idioma ioruba significa “no coração do rei”, tiveram a participação de maior repercussão no desfile oficial do carnaval com o enredo “Terreiro de Nagô” em fevereiro de 1997 no sambódromo do Anhembi com corpo de 200 integrantes.

Investigarmos as singularidades e diferenças do Maracatu desenvolvido pelos grupos de São Paulo e as apresentações dos Maracatus-Nação ou Baque Virado de Recife, por se tratar de uma expressão popular originária de um lugar, mas que ganha notoriedade e visibilidade em outro, no contexto de forte migração nordestina para São Paulo demonstra como essa manifestação folclórica influencia e se reproduz no cenário artístico paulistano por meio da formação de grupos de maracatu nos aspectos da representação artística, cultural, social, política e religiosa das experiências de maracatu realizadas na cidade de São Paulo tendo enquanto referência os Maracatus-Nação ou Baque-Virado de Recife e assim observarmos como ocorreu a migração dessa cultura popular para São Paulo e sua paulatina inserção no universo artístico paulistano.

Nos dias atuais, preliminarmente, é possível identificar na cidade de São Paulo, a formação de aproximadamente seis referências de grupos de maracatu que reproduzem essa cultura popular com base na formação nos Maracatus-Nação ou Baque-Virado, sendo estes: Bloco de Pedra (Escola Estadual Professor Antônio Alves Cruz - Sumaré), Cia Caracaxá (Universidade de São Paulo/USP - Cidade Universitária – Butantã), Cia Porto de Luanda (Itaquera), Ilê Aláfia (Núcleo Sócio Educativo Leide das Neves - Jabaquara), Nagô (Tendal da Lapa) e Quilombaque (Comunidade Cultural Quilombaque - Perus).

Realizarmos mapeamento dos grupos de maracatu que desenvolvem trabalhos, atividades e apresentações em São Paulo, acervos, museus, e espaços que tem a preocupação em manter viva a história desse folclore popular nordestino permite explorar e perceber as transmutações e reminiscências dessa cultura popular em São Paulo.

Com isso, poderemos, finalmente, investigar a relação que os grupos de

maracatu na cidade de São Paulo estabelecem com os Maracatus-Nação ou Baque-Virado recifense, nos termos das rupturas e permanências possíveis entre essas duas experiências e como ocorre a intensa desterritorialização da prática do Maracatu enquanto arte em cultura de resistência através da criação de novos grupos de maracatu em São Paulo.

### Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. 2º tomo. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins, 1975.

\_\_\_\_\_. *A Calunga dos Maracatus*. In Estudos Afro-brasileiros. Recife: Massangana, 1988.

ANJOS, Moacir dos. *Desmanche de Bordas: Notas sobre a Identidade Cultural no Nordeste do Brasil*. In Hollanda, H.B.& Resende, B. *Arte Latina: Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano/MAM, 2000.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhembi, 1959.

CASCUDO, Câmara L. *Civilização e cultura: pesquisas e notas de etnografia geral*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Entendendo o Folclore e a cultura popular*. Rio de Janeiro: Museu do Folclore Édison Carneiro, 1980.

CIA CARACAXÁ. *Portefólio*. [www.usp.br/cocespi/imagens/noticias/CIACaracaxa.doc](http://www.usp.br/cocespi/imagens/noticias/CIACaracaxa.doc). Acesso em: 02 de setembro de 2009.

COSTA, Pereira F. *Folk-lore pernambucano*. Recife: Sec, 1974.

FERREIRA, A. *O maracatu*. In *Danças pernambucanas. Antologia pernambucana de folclore*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1988.

GREGÓRIO, M. *Solano Trindade o poeta das artes do povo*. Rio de Janeiro: Centro de Articulação de populações marginalizadas- CEAP, 2009.

GUERRA-PEIXE, C. *Maracatus do Recife*. São Paulo / Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Cultura Afro-descendente no Recife: Maracatus, valentes e catimbós*. Recife: Bagaço, 2007.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005.

\_\_\_\_\_. *Maracatus e maracatuzeiros: desconstruindo certezas, batendo alfayas, e fazendo histórias. Recife, 1930-1945*. Recife: Dissertação apresentada ao programa de pós- graduação em história da Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

MEDEIROS, R. *O caboclo de lança do maracatu rural: o trabalhador rural se prepara para enfrentar a luta de classes*. Universidade Federal Rural de Pernambuco. 7º Conferência Brasileira de Folkcomunicação, s/d.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REAL, K. *O folclore no carnaval do Recife*. 2. ed. Recife: FUNDAJ /Massangana, 1990.

\_\_\_\_\_. *Eudes: o rei negro do maracatu*. Recife: FUNDAJ/ Massangana, 2001.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1995.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, L. D. [A corte dos reis do Congo e os maracatus do Recife. Recife: Ciência & Trópico, Volume 27, número 2, JUL/DEZ, 1999.](#)

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre a escravidão negra*. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1988.

\_\_\_\_\_. *Maracatu - presença da África no carnaval do Recife*. In Maior, M. S. Maracatu

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista – História da festa de coroação de rei de Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre a arte e a ciência*. São Paulo: Editores Associados, 2001.

#### **Sites pesquisados:**

<http://blocodepedra.wordpress.com/bloco-de-pedra/>

[http://br.geocities.com/maracatu\\_estrela\\_brilhante/index.htm](http://br.geocities.com/maracatu_estrela_brilhante/index.htm)

<http://cambindaestrela.blogspot.com/>

<http://nacaoportorico.art.br/blog/>

<http://pekenascoisas.blogspot.com/2005/06/ciacaracax.html>

<http://portodeluanda.blogspot.com/2008/06/companhia-de-maracat-porto-de-luanda.html>

<http://tendaldalapa.blogspot.com/>

<http://www.leacoroado.org.br/>

<http://www.maracatu colonia.de/PT/>

<http://www.maracatuilealafia.com.br/site/>

<http://www.maracatuluanova.com.br/artigos/encontro.htm>

<http://www.quilombaue.org/>