

DANÇA DO QUILOMBO: os significados de uma tradição*

Demian Moreira Reis

A dança

Este trabalho se situa entre a história e a antropologia, pois é uma iniciativa de estudar uma dança de tradição negra e indígena, a dança do Quilombo de Alagoas, que entre outros significados, nos remete ao tema da escravidão no Brasil. O Quilombo é uma dança dramática popular de origem alagoana, cujas primeiras notícias remontam à primeira metade do século XIX. Seu registro mais remoto é datado de 1839, numa postura municipal da cidade de Marechal Deodoro, Alagoas. Porém, existe um outro registro, de autor anônimo, de 1844 da dança praticada na então Vila da Imperatriz - atual cidade de União dos Palmares - localizada nas proximidades da Serra da Barriga, onde provavelmente situava-se Macaco, a capital dos quilombos dos Palmares: "Inda hoje há por lá (na Vila da Imperatriz) comemoração, em uma espécie de torneio que se celebra nas ocasiões festivas, e que dão o nome de - Quilombos. Consiste em duas guerrilhas, uma de índios, outra de negros aquilombados; travam-se, e os negros vencidos são prisioneiros, e os vencedores os levam de folia pelas ruas, oferecendo-os, ou vendendo-os a troco de doces e bebidas, com que uns e outros se encharcam, e isso entretém e diverte muito a quem nunca viu mais do que isso."¹

De um modo geral, os Quilombos encenam uma luta entre índios e negros que termina com a derrota e a escravização dos negros. Os negros roubam objetos e alimentos, levando-os para os seus mocambos, feitos de palha de palmeira, onde os roubos são consumidos coletivamente. Os índi-

* Este trabalho é o resultado parcial de uma pesquisa de Iniciação Científica (Pibic/CNPq) como aluno do Departamento de História da UNICAMP, sob a orientação de Maria Clementina Pereira Cunha. Além dela, gostaria também de agradecer à João José Reis e Sílvia Hunold Lara pelos comentários.

¹ *Opúsculo da descrição geográfica e topográfica, física, política e histórica do que unicamente respeita à Província das Alagoas no Império do Brasil*, Rio de Janeiro, Typ. de Berth e Haring, 1844. Citado por: Moacir Medeiros Sant'ana, "O auto dos quilombos: sua origem alagoana, in *Jornal de Alagoas*, Maceió, 8 de junho, caderno 2, 1977; e por Theo Brandão, *Quilombo*, Funarte/Cadernos de Folclore, Rio de Janeiro, 1978, p. 10.

os invadem os mocambos e resgatam os pertences roubados e aprisionam a rainha branca dos negros. Esta invasão provoca a guerra entre os dois grupos. A luta principal é entre o rei negro e o rei indígena, que acaba vencendo aquele. Os índios fazem dos negros escravos e os vendem para o público, que deve pagar uma quantia para cada escravo. Esse dinheiro seria uma maneira de remunerar os dançadores. Quem não contribuir corre o risco de ser sujo pelos produtos utilizados pelos negros para escurecerem a sua pele (carvão misturado com banha, fuligem, óleo e mel cabaú são alguns dos produtos utilizados).

Através da análise dos significados da dança do Quilombo é possível apreendermos outros significados sobre a história da escravidão na região de Alagoas. Além do mais, a dança possui uma dramaturgia histórica, ou seja, conta a história de luta entre índios guerreiros e negros quilombolas, e revela uma situação em que é necessário controlar a resistência negra à escravidão, mais precisamente, impedir que estes se organizem em torno dos quilombos. E.P. Thompson utilizou a noção de teatro para entender formas de controle na Inglaterra do século XVIII, mas afirma que “in all societies, of course, theatre is an essential component both of political control and of protest or even rebellion.”² Concordo com isso. A meu ver, tanto as tradições das congadas, originalmente consentidas pela administração colonial, quanto a dança do Quilombo, podem ter sido criados para impor controle simbólico sobre as populações negras, mas tanto um como o outro, nas suas respectivas trajetórias históricas, foram alterando os sentidos de sua prática, frequentemente entrando em atrito com as autoridades. De outra maneira não podemos entender o aparecimento de tantas posturas proibindo essas e outras práticas ao longo do século XIX.

A dança do Quilombo deve ser pensada no contexto da cultura escrava de Alagoas da primeira metade do século XIX, pois é quando temos notícias de posturas proibindo a sua encenação, momento em que ela causa um certo impacto nas autoridades públicas, por ser considerada imoral e bárbara. A figura do escravo fugitivo que se transforma em quilombola audaz é uma imagem que condiz com um momento histórico em que ainda existem escravos rebeldes que se arriscam com a formação de mocambos, o saque de fazendas, o levante urbano e outras estratégias de luta temidas pelas autoridades e pela população branca livre. Sem contar com a longa tradição de quilombos, desde pelo menos o século XVII. Para a região de Alagoas

² E.P. Thompson, “Folklore, Anthropology and Social History”, *The Indian Historical Review*, 111, no.2, (1977). p. 254.

e Pernambuco nas décadas de 1820 e 1830, sabemos de pelo menos dois grandes movimentos que envolveram escravos fugidos e aquilombados: a guerra dos cabanos, com a participação dos negros papa-méis, e os quilombos dos malunguinhos nas vizinhanças do Recife.³ Se a formação de quilombos pelos escravos fugitivos e as guerrilhas de que estes participavam podem ser considerados formas de rebelião contra a escravidão, a encenação de suas danças dramáticas pode ter sido uma forma simbólica de demonstrar a sua afronta à escravidão; só assim podemos entender a sua proibição em 1839 na cidade de Marechal Deodoro, por exemplo. Mas, por ora, vamos ver outros exemplos da participação negra em manifestações culturais.

Congos e maracatus

Para Mário de Andrade, o fundamento essencial das danças dramáticas brasileiras é de origem religiosa; a celebração da morte e ressurreição do boi e a luta de cristãos e mouros estariam na base da maioria dos bailados brasileiros. O simbolismo do primeiro está ligado “à representação coletiva, a necessidade do alimento (qualquer), as dificuldades e lutas para conquistar o alimento, bem como práticas da vida familiar e coletiva. Ao passo que a luta entre cristãos e mouros, sem significado nem histórico para nós, simboliza em geral as brigas religiosas e o exercício da guerra, em que se basearam todos os sistemas político-nacionalistas de até agora”.⁴ As danças brasileiras foram perdendo o seu fundo religioso e com o tempo foram ganhando outros sentidos. O interesse pelo cômico e pela questão da luta pela vida reorientam completamente os temas dramatizados nessas danças. Nesta fase, temas não religiosos sobre “o heroísmo, a coragem, os trabalhos quotidianos, a tradição profana, a pátria, a guerra, a história, concorrem vastamente com toda a sua simbólica, desorientando, confundindo, deformando, mascarando, dando mesmo a alguns bailados uma finalidade nova, que não sendo nunca falsa (o povo nunca é falso), não é mais a originária.”⁵ Se a religião estava na base da criação dessas danças, ao lon-

³ Sobre a Guerra dos Cabanos ver: Manoel Correia de Andrade, *A Guerra dos Cabanos*, Rio de Janeiro, Conquista, 1965; Décio Freitas, *Os Guerrilheiros do Imperador*, Rio de Janeiro, Graal, 1978. Sobre os quilombos dos malunguinhos ver: “O Quilombo do Catucá em Pernambuco”, *Caderno CRII*, nº 15(1991), pp. 5-26.

⁴ Mário de Andrade, “As Danças Dramáticas do Brasil”, in *Boletim Latino-Americano de Música*, Rio de Janeiro, Instituto Interamericano de Musicologia, 1947, p. 51.

⁵ *Idem*, p.52.

go do tempo as populações foram incorporando outros significados a elas, transformando os sentidos de sua prática e até mesmo criando outras tradições ou outras maneiras de interpretar e representá-las.

Apesar de Mário de Andrade dizer que a dimensão simbólica das danças dramáticas foi transformada ao longo do tempo, ele não procura entender como isso se deu para cada dança. A sua interpretação ainda procura entender os significados das danças de uma maneira que permitisse apenas chegar a características gerais suficientes para agrupar ou classificar as danças tradicionais. O seu interesse ainda está voltado para o inventário dessas tradições: ao invés de tentar entender os significados existentes nos diferentes contextos culturais e históricos em que foram produzidos, está sempre rastreando nas tradições das danças dramáticas uma origem imemorial. Mário de Andrade dividiu tecnicamente em três tradições básicas as danças dramáticas:

“1. O costume de cortejo mais ou menos coreográfico e cantado, em que coincidem as tradições pagãs de Janeiras e Maias, as tradições profanas cristãs das corporações proletárias e outras, os cortejos reais africanos e as procissões católicas com folias de índios, pretos e brancos.

2. Os Vilhancicos religiosos, de que os nossos Pastoris, bem como as Reisadas portuguesas, são ainda formas desniveladas popularescas.

3. Finalmente, os brinquedos populares ibéricos, celebrando as lutas de cristãos e m ouros⁶

O congo ou congada, por exemplo, faz parte dos cortejos reais africanos. Mário de Andrade, na sua busca do ‘folclórico’, quer dizer, coisas autenticamente produzida pelo ‘povo’, considera esta tradição uma sobrevivência do matriarcado na África. Para ele o importante nessa dança é a celebração da rainha negra.⁷ Mas a afirmação de que a dança é uma sobrevivência social do matriarcado de uma região da África revela muito pouco sobre os significados desta dança no próprio espaço histórico e cultural do Brasil.

Vamos seguir mais de perto um outro estudo sobre uma outra dança tradicional negra que provavelmente tem sua origem nos cortejos reais africanos de Pernambuco. Trata-se do Maracatu. Leonardo Dantas Silva publicou um artigo sobre o Maracatu de Recife, mostrando como seu caráter religioso vai dando lugar a uma forma profana carnavalizada.⁸ Para

⁶Idem, p.60.

⁷Idem, p.55.

⁸Leonardo Dantas Silva, “Presença da África no carnaval do Recife”, in *Leitura*, São Paulo, 12 de fevereiro de 1994.

Dantas, o Maracatu tem sua origem nos préstitos de coroação dos reis e rainhas negros patrocinados pelas irmandades de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, que por sua vez existiam desde o século XVI no Brasil, promovidas pela própria administração colonial portuguesa. Essa prática já existia na Espanha e França desde o século XV. A prática da coroação é conhecida, através dos documentos, em “Sevilha quando a 11 de novembro de 1475 os Reis Católicos deram o título de ‘Mayoral’ de todos os negros cativos ou forros a Juan de Valladolid; em Lisboa, desde 1563, e na França, a partir de 1498. No Recife esse costume é conhecido documentadamente, desde 1674, segundo assentamento dos livros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no bairro de Santo Antônio, que tratam das coroações dos reis e rainhas de Angola”.⁹ A mais importante dessas coroações era a do Congo, cuja organização se baseava numa verdadeira hierarquia de poder, com reis, vice-reis, duques, governadores, mestres-de-campo, coronéis, capitães-mandantes, provedores, juizes-de-fora e conselheiros-mor.

Se o objetivo original de incentivar os negros a realizar as coroações era criar hierarquias para facilitar o controle dos mesmos, não parece ser com esse sentido que os pretos praticavam o Maracatu ou os reinados do Congo. Pelo menos é o que mostra uma série de problemas que essas tradições terão com as autoridades políticas e policiais, ao longo do século XVIII e XIX. Durante o governo de José Cezar de Menezes (1774-1788), tanto o Maracatu quanto outros bailes e batuques organizados pelos pretos sofreram censuras e até intervenção policial. A partir da segunda metade do século XIX, também sofreram perseguições, segundo mostram diversos diários de Pernambuco da década de 1850.¹⁰ Num deles temos a referência de um Maracatu que sai para comemorar a viagem de vários negros libertos de volta a África, um exemplo em que os significados da festa estão completamente dissociados dos festejos religiosos de Nossa Senhora do Rosário, e simbolizam muito mais o desejo de retorno à terra natal, de onde foram arrancados para o cativeiro, do que fazer reverência a uma santa católica dos pretos. O festejo do Maracatu, nas ocasiões em que negros embarcavam de volta a África, mostra que a idéia de pátria dos pretos oscilava entre o Brasil e a África, às vezes mais para o lado de lá do que o lado de cá.

Os folcloristas e a dança do Quilombo

Vamos discutir um pouco o olhar folclorista sobre a dança do Quilombo.

⁹Idem, p.2.

¹⁰Idem, p.3.

Há uma polêmica comum entre os estudiosos, sejam eles folcloristas, literatos, musicólogos ou cientistas sociais, sobre a possível historicidade da dança. O questionamento dessa historicidade deriva basicamente da abordagem folclórica à qual a dança é submetida. Tentarei apresentar, em ordem cronológica, os autores e os argumentos que eles utilizam em suas definições do Quilombo, de modo a mostrar as divergências e os consensos no aspecto da historicidade da dança.

acordo com Alfredo Brandão — o primeiro folclorista a nos fornecer, em 1914, uma descrição da dança em Viçosa de Alagoas — “o auto popular dos quilombos é uma festa puramente alagoana que relembra um dos fatos mais importantes da nossa história — a guerra dos Palmares...”. O fato de dança do Quilombo ser original de Alagoas, somado ao fato de ter sido em Alagoas o quilombo dos Palmares, e o enredo do auto contar a história de um mocambo de negros que é destruído por índios, são os elementos que convencem Alfredo Brandão de que o auto pelo menos “relembra” a guerra dos Palmares. Portanto, de acordo com ele, o auto do Quilombo possui uma historicidade que, de alguma forma, o liga ao fato histórico da guerra dos Palmares ocorrida no século XVII.¹¹

Arthur Ramos, por sua vez, concordando com Alfredo Brandão em relação a historicidade do Quilombo, considera o auto uma “sobrevivência histórica dos negros no Brasil, que “relembra” o acontecimento de Palmares. Ramos, já influenciado pela psicanálise, localiza a historicidade do auto do quilombo no “inconsciente coletivo” dos negros de Alagoas. O autor vai além de Alfredo Brandão, pois efetivamente sugere uma continuidade na memória das populações que habitam as imediações da serra da Barriga e dos vales do Parahyba e Mundaú, que se expressaria nos autos folclóricos. Arthur Ramos chega mesmo a dizer: “No auto, poderemos até certo ponto recompor a vida dos negros confederados no quilombo célebre, cuja história não foi suficientemente escripta.”¹²

Apesar de afirmar que o auto do Quilombo é uma sobrevivência histórica da guerra dos Palmares que nos permite, até certo ponto, recompor a vida dos negros palmarinos, Ramos situa essa “lembrança” no inconsciente folclórico, pois nenhum dos negros a quem ouviu “tinha a menor noção das luctas históricas dos Palmares. Eles ignoravam por completo a signifi-

¹¹Alfredo Brandão, *Viçosa de Alagoas - o município e a cidade. Notas históricas, geográficas e arqueológicas*, Recife, Imprensa Industrial, 1914, pp.95-98.

¹²Arthur Ramos, *O Folclore Negro no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935, pp. 65-73.

cação do auto dos quilombos. Ou procuravam uma explicação qualquer, mas sem a menor ligação com a epopéia palmarina”.¹³ Portanto, segundo Ramos, a memória do acontecimento histórico de Palmares está presente no auto dos quilombos, mas não na memória consciente das populações do interior de Alagoas.

Renato Almeida, outro comentador da dança dos quilombos, aceita a idéia de que ela é uma sobrevivência inconsciente, mas acredita que seja insuficiente o argumento que Ramos usa para explicar a rivalidade entre negros e índios. Segundo Ramos, esta animosidade provém da expedição organizada pelo governador da capitania d. Pedro de Almeida, e da qual faziam parte soldados, índios, pardos da Ordenança e pretos do capitão Henrique Dias. Almeida não considera esse fato relevante, e sugere a possibilidade de imaginação popular aumentar as proporções dos fatos secundários, dando-lhes importância essencial. Em seguida Almeida lança a hipótese de que o folgado teria sido criado por senhores de engenho para servir de advertência aos escravos. Daí a substituição do inimigo tradicional dos negros — entenda-se os brancos — pelos índios. O autor admite, no entanto, a falta de base histórica para confirmar a hipótese.¹⁴

Para Mário de Andrade, a dança do Quilombo não representa uma inspiração direta do caso histórico de Palmares. Ele vê no rapto e na reconquista da mulher branca a repetição de um “motivo temático” que faz parte de outras danças tradicionais: “É o rapto e a reconquista da princezinha cristã, muito freqüente na parte dramatizada das Cavalhadas. É o rapto e a reconquista da Salóia que ocorre em algumas Cheganças. Já o argumento de lutarem entre si negros e índios no Quilombo parece indicar o caso histórico de Palmares. Mas também eu creio se tratar de um motivo temático, pois de índios e de negros em combate, existem outras danças dramáticas no centro do país [...]. Tudo isto não impede, está claro, que a dança do Quilombo tenha o seu fundamento histórico, a única das nossas danças dramáticas que se inspira num fato da história brasileira.”¹⁵ Mário de Andrade usa o princípio da luta entre o Bem e o Mal para explicar a luta entre índios e negros, enquanto o rapto e resgate da mulher branca se ligam ao “motivo temático” presente nas cavalhadas e nas cheganças. Assim, sua interpretação vai no sentido dos princípios gerais que se repetem aqui e acolá.

¹³Idem, *Ibidem*.

¹⁴Renato Almeida, *História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, F. Briguiet & Comp., 1942. pp.270-278. A definição da dança do Quilombo de Renato Almeida foi literalmente transcrita no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954), de Luis da Câmara Cascudo.

¹⁵ Andrade, “As Danças Dramáticas do Brasil”, p. 56.

Para Oneyda Alvarenga, a dança do Quilombo se inspira incontestavelmente no fato histórico dos quilombos, mas defende que não há elemento capaz de sustentar que o auto celebre, particularmente, o quilombo dos Palmares. Alvarenga descarta o argumento geográfico sustentado por Alfredo Brandão e Arthur Ramos, que se baseiam na coincidência de auto tematizar o Quilombo e ao mesmo tempo se originar em Alagoas, onde existiu Palmares. Oneyda parece aceitar a idéia, lançada por Renato Almeida, de que o auto seria uma manipulação dos senhores com o objetivo de conter as fugas e o aquilombamento dos negros e desviar seu ódio para os índios, já que viam na dança uma celebração da derrota dos negros e a afirmação de uma animosidade entre índios e negros. Em relação ao segundo aspecto da dança, Alvarenga aponta para um possível paralelismo, presente na poesia popular, onde o preconceito de cor anti-negro sustenta que índios e caboclos são superiores aos negros. Assim, a agressão mútua entre índios e negros é confirmada num outro âmbito cultural, o do racismo.¹⁶

Alceu Maynard Araújo ainda trabalha com a idéia de que o auto do Quilombo “relembra as lutas e os anseios de liberdade dos negros escravos que um dia se refugiaram nas florestas de Palmares.” E continua: “Duzentos e tantos anos depois, os ‘caboclos’, os ‘pretos’, os ‘catirina’ ladrões, os ‘pais-de-mato’, no seu bailado que se apresenta na ribalta da praça pública, mostram-nos que os entremezes desta dança dramática de hoje são fragmentos do episódio histórico da ‘Troia Negra’, farrapos da Ilíada alagoana, escrita com o sangue de milhares de negros, índios e brancos, sabiamente aproveitado do catequista que além de teatralizá-la não se esqueceu de fixar certos preceitos religiosos como o da ressurreição.” Nesta versão os negros são todos mortos pelos índios mas o rei dos caboclos os faz ressuscitar com folha-de-mato, agora como escravos prontos para serem vendidos.¹⁷ Araújo aceita o modelo de historicidade do auto que o identifica com o acontecimento de Palmares, mas determina um elemento novo como criador da dança: o catequista. O episódio da ressurreição, presente na versão de Piaçabuçu, confirmaria a intervenção catequista.

Até aqui a polêmica em torno do Quilombo, no aspecto da historicidade, incide na possível origem histórica do auto nos acontecimentos de Palmares.

¹⁶Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileira*, Porto Alegre, Globo, 1950, pp. 116-119.

¹⁷Alceu Maynard Araújo, *Folclore Nacional - festas, bailados, mitos e lendas*, São Paulo, Melhoramentos, 1964, pp. 387-389

Essa historicidade é percebida do ponto de vista da localização geográfica e da identificação dos prováveis criadores da dança. Quando os autores percebem a historicidade a partir da geografia, eles tendem a associar o tema do auto — o massacre de um mocambo de negros — com o lugar em que ela foi apresentada — interior de Alagoas, região onde sabe-se por evidência histórica que existiu o que ficou conhecido como o quilombo dos Palmares. Quando os autores percebem a historicidade a partir da tentativa de identificar os criadores da dança, tendem a enxergar influência branca, pois para eles trata-se de um folguedo em que os negros celebram sua própria derrota pelos índios. A animosidade entre índios e negros confirmaria definitivamente a origem do folguedo negro enquanto manipulação branca.

Já Edison Carneiro se posiciona da seguinte forma: o auto “parece ser uma adaptação semi-erudita do auto dos Congos para comemorar a vitória das armas luso-brasileiras contra o quilombo dos Palmares.”¹⁸ Carneiro coloca que a dança tinha como objetivo “criar uma consciência contra as insurreições de escravos, que por todo o século XVII intranquilizaram a região.” Nesse sentido o conteúdo da peça não possui verdade histórica do ponto de vista dos negros escravos, prováveis dançadores da época. Seu argumento principal contra a historicidade palmarina é que os índios que combateram os quilombolas em algumas expedições na Serra da Barriga não eram de Alagoas ou Pernambuco, pois os índios da região fizeram amizade com os palmarinos, inclusive lutando à favor dos seus mocambos. Por outro lado, a população sabia que eram as tropas de linha que se embrenhavam nas matas perseguindo os quilombolas e não os índios. Por último, sendo o Zumbi um chefe muito popular, se o auto fosse de criação puramente negra, ele ressaltaria o Zumbi como herói. É interessante perceber que Carneiro nega a historicidade da dança como uma criação puramente popular, mas identifica na manipulação branca uma tentativa de controlar formas de resistência negra à escravidão, como *insurreições escravas*, o que de certa forma devolve historicidade aos *escravos de Alagoas*.

Abelardo Duarte, traz uma novidade na interpretação do Quilombo. Começa concordando com a idéia de que o auto é uma “sobrevivência histórica”, já que evocaria episódios da guerra dos Palmares. Seguindo a trilha de Arthur Ramos, Duarte também situa o auto no inconsciente folclórico, de modo que sua significação estaria fora do alcance dos pratican-

¹⁸Edison Carneiro, *Dinâmica do Folclore*, 2a. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 187.

tes. Acrescenta, no entanto, que o auto usa elementos lendários presentes na literatura oral da região dos vales do Jacuípe, Mundaú e Paraíba. Por exemplo, refere-se à lenda de que Zumbi vivia com uma moça branca que foi raptada de uma engenho de Porto Calvo. Com relação à participação indígena no enredo, mostra que está em sintonia com os acontecimentos históricos, pois descobriu um documento de 1864 que relata uma reivindicação por parte dos descendentes dos Tapuias do terço dos paulistas de Domingos Jorge Velho, “Índios que se aldearam por toda a vasta região do velho ‘distrito dos Palmares’.” Eis o que diz sobre o documento: “Em 1864, o major e procurador dos índios, cidadão índio José Lopes da Silva, dirigindo uma reclamação ao imperador Dom Pedro II sobre a apropriação de terras nas aldeias indígenas de sua jurisdição por parte de terceiros, dizia textualmente que ‘na Província Alagoas existiam as Aldeias de Atalaia, Urucu, Limoeiro, Palmeiras, Colégio e Jacuí, compreendendo cerca de 147.736 fogos, ocupando o vasto território outrora dominado pelos profugos de Palmares, expulsos estes pelos esforços e sacrifícios dos índios, fundando estes as aldeias referidas, etc’.”¹⁹ O que sugere que o auto seria então uma celebração indígena de sua vitória sobre os palmarinos e não uma celebração negra de sua derrota frente aos índios. É uma pena que Duarte apenas indique, sem precisar, que o documento foi encontrado no Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, mas pelo menos foi o primeiro até aqui a relacionar o significado do enredo a uma informação histórica concreta, dois séculos distantes do fim de Palmares. A referência a aldeia de Limoeiro, por exemplo, é interessante, pois na minha breve pesquisa de campo tive a oportunidade de presenciar a encenação da dança do Quilombo precisamente na atual cidade de Limoeiro de Anadia, no dia 20 de janeiro de 1995.

Theo Brandão publicou o texto de maior fôlego sobre o auto do Quilombo. Seu trabalho, seguindo a linha das abordagens folclóricas, oferece mais etnografia do que análise. Reúne e transcreve fontes e posições de folcloristas, historiadores e estudiosos que se debateram com o assunto e finaliza com suas próprias observações de um auto do Quilombo em Bebedouros, bairro tradicional de Maceió. Na parte que dedica aos dados históricos do Quilombo, acaba rejeitando as teses de que o auto pertence ao inconsciente coletivo, ou que fosse uma sobrevivência histórica do quilombo dos Palmares, principalmente devido à ignorância por parte dos próprios dançadores sobre os acontecimentos de Palmares. Valoriza a idéia

¹⁹Abelardo Duarte, *Folclore Negro das Alagoas (áreas de cana-de-açúcar)*, pesquisa e interpretação, Maceió, Departamento de Assuntos Culturais, 1974, pp. 377-378.

de que se trata de um auto de influência branca, e menciona particularmente a sugestão de Oneyda de que é possível supor que a prisão do rei negro após sua morte e ressurreição, parte final da encenação, fosse uma parte introduzida a partir de elementos semi-eruditos, provavelmente feita no final do século XIX.²⁰ Concordo quanto a possíveis modificações, mas esta não fora feita no final do século XIX, pois há registros de que desde 1844 o enredo do Quilombo acaba com a escravização dos negros aquilombados, informação que inclusive consta do próprio texto de Theo Brandão.

A interpretação mais recente que encontrei sobre a dança do quilombo de Alagoas foi publicada em 1983 por Dirceu Lindoso. O que nos interessa no seu livro sobre rebeliões de pobres em Alagoas, entre 1832 e 1850, é o capítulo que dedica à “Copla do ‘Folga Negro’ e a Menina Branca”.²¹ O autor prefere negar que o conteúdo da peça possa relembrar com inteireza a guerra dos Palmares do século XVII, porém levanta alguns pontos que acredita serem situações análogas: o nome dado à peça, quilombo, a existência de guerreiros e um rei negros, a referência contra os brancos na copla, a derrota do rei negro e a destruição do quilombo. Por outro lado, aponta outros três episódios da encenação contrários ao argumento de que relembra Palmares: a existência de uma rainha-menina-branca, a defesa da rainha-menina-branca pelos índios e a dança do toré em oposição à copla do “folga negro”. Acaba afirmando, no entanto, que esses três elementos da encenação poderiam ser explicados, como já apontara Abelardo Duarte, pela “lenda que conta que Zumbi tomava, como mulher, uma mulher branca raptada em Porto Calvo. Os caboclos guerreiros são os índios do Terço Paulista de Domingos Jorge Velho, que combateram os mucambos dos Palmares.”²²

Mas Lindoso está convencido de uma outra visão sobre a dança do Quilombo, que a coloca mais próxima de uma técnica pedagógica branca de inferiorizar a condição negra frente ao sistema “sesmeiro—escravista”. Acha absurda a hipótese de que a encenação fosse uma criação apenas de escravos negros, porque ela ressalta a sua derrota e não a sua vitória. A manifestação lúdica seria um canal para se “interiorizar nos negros e outros pobres a imagem de sua miséria como fato natural, e não um inconsciente produto histórico e social.” De certa forma Lindoso está recolocando

²⁰ Brandão, *Quilombo*, p. 6.

²¹ Dirceu Lindoso, *A Utopia Armada - rebeliões populares nas matas do toambo real (1832-1850)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983, pp. 325-345.

²² Idem, p. 335.

a interpretação de Edison Carneiro, porém especificará melhor a sua argumentação. Aponta que essa técnica pedagógica de redução social teria como alvo os mucambos dos Papa-Méis, de Alagoas, e dos malunguinhos da mata do Catucá, de Pernambuco. Os negros Papa-Méis participaram da guerra dos Cabanos de 1832 à 1836, que ocorreu entre o norte de Alagoas e o sul de Pernambuco, e malunguinho era o nome dado aos escravos que formaram mocambos ao redor do Recife, entre 1828 e 1836. A coincidência cronológica entre esses dois eventos e a semelhança das forças sociais mobilizadas serão retomadas com o fim de avançar na análise dos significados da dança do Quilombo num outro trabalho.²³

Sugestões para uma reinterpretação da dança do Quilombo

Uma análise histórica sobre a dança do quilombo deveria procurar desvendar seus significados num determinado contexto e, se possível, uma busca de fontes primárias sobre a vida dos escravos (quilombolas em potencial) e índios, tanto os que se aliavam aos negros quanto os que eram mandados para lutar contra eles. Tomemos, por exemplo, um registro de 1851: “Tradições. Costuma-se fazer nesta Província uma brincadeira tosca chamada os Quilombos que neste ano se fez também nesta capital consistindo em um arremedo do assalto dos índios aos Negros, que depois de vencidos se vendem aos espectadores. Isso é uma recordação que o povo tem conservado desde aquela época até o presente. (158 anos depois do sucesso!) e que se fora bem desempenhado seria uma função provincial relativamente moralizadora”.²⁴ O registro fala que se a dança “fora bem desempenhado seria uma função provincial relativamente moralizadora.” Essa afirmação nos deixa duas dúvidas quanto a sua eficácia moralizadora: primeiro se ela não for bem desempenhada não terá uma função moralizadora e não a tendo teria outra função, não-moralizadora ou desmoralizadora, do ponto de vista de um funcionário público provavelmente branco e livre. Mas do ponto de vista dos encenadores, provavel-

²³ Andrade, *A Guerra dos Cabanos*; Freitas, *Os Guerrilheiros do Imperador*; Carvalho, “O Quilombo de Catucá”. A antropóloga Beatriz Góis Dantas discute o Lambe-sujo, uma variante da dança do Quilombo em Laranjeiras, Sergipe, que pretendemos analisar num outro trabalho. Ver: Beatriz Góis Dantas, “O jogo da memória: dos registros das lembranças às representações das etnias no lambe-sujo x caboclinho”, in *Estudos de Folclore em homenagem a Manuel Diégues Júnior*, Rio de Janeiro/Maceió, Comissão do Folclore/ Instituto Arnon de Mello, 1991.

²⁴ “Guerra dos Palmares”, *O Constitucional*, Maceió, série II, n.26, 23 julho, 1851, p. 4. Citado por Sant’ana, “O auto dos quilombos.”

mente negros livres ou escravos, quem sabe a dança cumpria uma função. Um segundo ponto é que, ao colocar a frase no pretérito imperfeito — “seria” — o autor do registro está sugerindo que a dança *poderia* ser moralizadora, mas não está sendo. Portanto, estaria prevalecendo a outra moral — talvez uma moral mais próxima dos interesses dos negros, libertos ou escravos — ou a imoralidade do ponto de vista de um branco livre.

Com respeito à “moralidade” temos ainda a notícia da postura que proíbe a dança em Marechal Deodoro, em 1839, alguns anos depois da guerra dos Cabanos e da destruição dos mocambos do malunguinho: “Art. 11 - Fica proibido o bárbaro e imoral espetáculo denominado - Quilombo. Os contraventores sofrerão a pena de oito dias de prisão e multa de dois mil réis, e sendo escravos serão seus senhores obrigados à multa somente.”²⁵ Teríamos que ter uma idéia mais precisa do que quer dizer “bárbaro e imoral” no espetáculo do Quilombo para os que reivindicavam a sua proibição. Quem sabe a encenação naquele momento estivesse ligada a uma outra ordem de acontecimentos? Será que nessa versão afinal eram os quilombolas que venciam e, a partir das proibições, os artistas adaptaram a estrutura dramática à uma forma “moralizadora”? A indicação de uma pena diferenciada para escravos e livres ou libertos mostra que provavelmente brincavam livres e escravos juntos: será que o ritual da encenação abolia perigosamente as fronteiras entre escravos e negros livres? O certo é que para as autoridades e os fazendeiros, a quebra dessas fronteiras era vista como ameaça, pois poderia mobilizar forças que ameaçassem a escravidão.

²⁵Olimpio Euzébio de Arroxellas Galvão & Tibúrcio Valeriano de Araújo, *Compilação das leis provinciaes das Alagoas de 1835 a 1817* (sic) Tomo 1. Maceió, Typ. Comercial de A.J da Costa, 1870, p.358, citado por Sant’ana, “O auto dos quilombos”.