

Batuques de re-existência.
**Performances afrodescendentes e espaços negros em
Campinas**

Ingrid D'Esposito

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
DIPARTIMENTO DI CULTURE, POLITICA E SOCIETÀ

ABSTRACT

The present article focuses on the Comunidade Jongo Dito Ribeiro, proposing an analysis that highlights the articulation between performances, identity and space – a fundamental articulation in contemporary ethno-political processes of identity emergence that, in the urban context, have acquired a strong political role, claiming the *black presence* within the Brazilian society. Concurrently, the performances – not descriptive, but performative practices – negotiate and transform the public space, making temporary and enduring black spaces of resistance, or metaphorical-cultural urban quilombos.

Keywords: performance; jongo; black identity; urban quilombo; resistance.

O presente artigo foca-se na Comunidade Jongo Dito Ribeiro, propondo uma análise que evidencia a articulação entre performance, identidade e espaço – sendo uma articulação central nos processos etnopolíticos contemporâneos de emergência identitária que, no contexto urbano, têm adquirido um forte papel político de reivindicação da *presença negra* na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, as performances – práticas não descritivas, mas performativas – negociam e transformam o espaço público, criando espaços negros temporários e duradouros de resistência, ou quilombos urbanos metafórico-culturais.

Palavras chaves: performance; jongo; identidade negra; quilombo urbano; resistência.

Introdução

Ao chegar à Casa de Cultura Fazenda Roseira — antiga fazenda situada na periferia de Campinas (SP), hoje sede da Comunidade Jongo Dito Ribeiro — uma das primeiras coisas que se nota é que está completamente cercada por prédios novos e altíssimos, alguns ainda desabitados, parecendo quase um oásis verde no meio do caos de cimento que caracteriza o bairro.

Aliás, se o visitante chegar num dia em que haja “Pisa na tradição”, nome das rodas de jongo quinzenais que acontecem na Fazenda Roseira, o seu ouvido logo será capturado pelo som dos tambores e cantos que se expandem ao redor do casarão, realçando desde já que os sons de matriz africana são parte integrante da paisagem da fazenda.

Na placa que sinaliza a entrada, pode ler-se: “Casa de Cultura Fazenda Roseira. Patrimônio Histórico Cultural de Matriz Africana / Campinas - SP. Comunidade Jongo Dito Ribeiro. Centro de Referência do Jongo do Sudeste” e mais em baixo, “Quilombo Urbano”.

A placa parece sintetizar em poucas palavras a temática fundamental que o presente artigo pretende abordar. Isto graças à pesquisa de campo desenvolvida com a comunidade jongueira em 2017¹, à análise dos textos e das narrativas produzidas pela comunidade, nomeadamente pela sua liderança, e também ao exame de literatura específica. Neste artigo, de facto, quero propor uma reflexão sobre a articulação entre as práticas performativas/performances afrodescendentes, como o jongo, e os espaços urbanos que, nessa articulação, se transformam em espaços negros ou quilombos urbanos metafóricos, isto é, espaços de memória e resistência para a população afrodescendente.

Esta articulação parece caracterizar o movimento da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, ou seja, a profunda conexão entre o jongo, a construção da comunidade e o espaço urbano de Campinas. Nesse processo, o mesmo termo “quilombo”, que continua a ser constantemente ressemantizado, parece tornar-se uma performance, uma prática ou um verbo, de qualquer forma sempre intimamente ligado à terra, como já Beatriz Nascimento — pensadora, pesquisadora e ativista feminista negra — tinha afirmado nos anos Oitenta do século passado (Smith, 2016) e como veremos ao longo deste artigo.

A Comunidade Jongo Dito Ribeiro: o jongo, um *repertório* afrodescendente

O jongo, definido caxambu ou tambu também, é uma dança e um género poético-musical característico das comunidades negras rurais ou da periferia das

¹ Conduzi um trabalho de campo com a Comunidade Jongo Dito Ribeiro de fevereiro a julho de 2017.

idades do Sudeste do Brasil. As origens do jongo remontam às danças e aos cantos dos escravos das fazendas de café do Vale do Paraíba, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo e, em menor medida, em algumas fazendas dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo, nomeadamente desde o século XIX, configurando-se como um meio de comunicação e de crítica social em código; um instrumento para manter e reformular na diáspora a ligação com as próprias “raízes ancestrais”; uma modalidade de diversão e de “fuga” das condições materiais de existência (Pacheco, 2007).

Quando se presencia uma roda de jongo, percebe-se que o que Zéca Ligiéro (2011) chama de tríade “dança-canto-batuque” é, sem dúvida, uma componente essencial dessa prática cultural, assim como de outras “performances afro-brasileiras”. Na verdade, são três os elementos fundamentais do jongo: os pontos (versos cantados com forte significado metafórico), a dança e os tambores.

Na sua análise das práticas performativas afrodescendentes, Ligiéro (*ibidem*) evidencia alguns elementos comuns que as caracterizam, embora não estejam necessariamente todos presentes nestas práticas diversas e plurais: a tríade dança-canto-batuque; a utilização simultânea ou consecutiva de ritual e jogo; o culto da ancestralidade; o papel dos mestres; a estrutura da roda, ou seja, a circularidade da performance.

Precisamente, o autor começa a sua reflexão a partir dos estudos do filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau, segundo o qual nas performances africanas é presente um “objeto composto” fundamental, o “dançar-cantar-batucar”, cujos elementos são inseparáveis (Fu-Kiau, inédito, em Ligiéro, 2011, p. 135). Essa afirmação remete para aquela de Alessandra Ribeiro Martins, líder da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, que na sua dissertação de graduação em História, relativamente ao jongo, escreve:

Os pontos, os tambores e a dança formam o conjunto atribuído às manifestações jongueiras encontradas até hoje no interior do Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo e Minas Gerais. Cada um desses elementos contribui à amálgama do jongo, sendo todos de igual importância. Portanto, é na união desses elementos que se conforma a roda de jongo, e é no seu interior que podemos observar as especificidades de cada comunidade e suas características próprias (Martins, 2008, p. 31).

Em particular, a Comunidade Jongo Dito ribeiro é uma comunidade “jovem, urbana e intelectualizada”, nas palavras dos seus próprios membros, que nasce no começo dos anos 2000 em Campinas, através de um percurso peculiar de “redescoberta” e “reativação” do jongo, prática ausente da cidade há décadas. Benedito Ribeiro, avô de Alessandra Ribeiro Martins, tinha sido jongueiro até aos anos Sessenta do século passado, momento em que a prática tinha acabado por

causa da sua morte, não tendo sido transmitida aos outros membros da família. Foi apenas após Alessandra ter tido um “encontro espiritual” com o jongo — evento enquadrado no universo da umbanda, religião de matriz africana — cerca de quarenta anos depois, que começa um percurso de pesquisa sobre a sua memória familiar que a leva à descoberta do passado jogueiro do seu avô e à ativação de um processo de reconstrução e de coletivização da história e da memória negra, não só da sua família, mas também de Campinas.

Esse evento estritamente pessoal tem que ser posto numa dimensão relacional, ou seja, num enquadramento que faz com que o mesmo evento aconteça e seja inteligível. Esse contexto relacional é a “rede negra” de Campinas, uma rede de grupos e coletivos culturais, políticos e religiosos, onde as pessoas circulam, descobrem e experimentam danças, ritmos e outras expressões da cultura negra; mas também onde se trocam ideias, opiniões e críticas sobre o “lugar” que a população negra tem ocupado e ocupa na sociedade brasileira, imaginando e construindo, ao mesmo tempo, novas formas de cidadania.

Neste contexto, o percurso pessoal de Alessandra na “redescoberta” do jongo, antes espiritual e depois acadêmico — desde que decide aprofundar as questões e as reflexões colocadas por esta redescoberta com a inscrição à universidade, tornando-se, além de mestre jogueira, também pesquisadora em História e Urbanismo — vai-se coletivizando e criando um percurso coletivo de construção da comunidade jogueira, que nasce em 2002 e é constituída por pessoas próximas de Alessandra e da sua família por relações de parentesco, de amizade e religiosas; mas também por negros e brancos vindos da rede negra de Campinas, da qual Alessandra fazia parte e onde o jongo havia sido “redescoberto”².

Contudo, no começo da sua história, a Comunidade Jongo Dito Ribeiro não foi imediatamente reconhecida como “comunidade jogueira”, provavelmente por causa das suas características que diferiam daquelas das outras comunidades e também daquelas identificadas pela “narrativa patrimonial oficial” sobre o jongo, construída a partir dos anos Noventa do século passado com o objetivo de obter o reconhecimento dessa prática como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) — reconhecimento que, de facto, será obtido em 2005³.

² Tratei especificamente do processo de construção da Comunidade Jongo Dito Ribeiro num precedente trabalho, do qual provêm algumas partes do presente artigo e ao qual se remete para aprofundamentos sobre o percurso de constituição da comunidade: D’Esposito (2018).

³ Atualmente a Comunidade Jongo Dito Ribeiro não somente é reconhecida, mas se tornou uma referência do jongo também para outras comunidades jogueiras, sendo a primeira a ter tido o seu próprio *Centro de Referência do Jongo do Sudeste* e o seu próprio *Plano de Salvaguarda*. Aliás, graças ao trabalho da comunidade, o jongo — além de ser um patrimônio nacional — é reconhecido como patrimônio cultural da cidade de Campinas por uma lei municipal.

Era louco pra eles (outras comunidades) verem então em corpos tão jovens e tão diferentes, talvez das histórias e dos repertórios deles, tanta ligação e seriedade com símbolos que as vezes eles estavam esquecendo... como a questão do tambor! [...] É a gente que as vezes retomava isso com eles [...] então a gente sempre teve umas coisas assim, provocativas, que trazem uma memória ancestral a todos eles... que também virou incômodo, né? [...] Mas talvez a gente veio pra isso! Pra mostrar que é possível... a gente estar na academia, é possível a gente ser jovem... sem perder o respeito. Os nossos jovens têm esse respeito! Eles são jovens, gostam de balada, eles bebem, eles dançam, se namoram [...] A gente dança funk! Adora! Não tem que estar longe, estar fora! (Alessandra, 29/6/2017, parêntese meu).

Essas palavras de Alessandra, então, sublinham que a Comunidade Jongo Dito Ribeiro é “uma comunidade diferente das outras” não só do ponto de vista dos seus próprios membros que se definem como tal, mas também do ponto de vista de outras comunidades jongueiras. Essa diferença que a comunidade reivindica como própria, parece depender da sua gênese peculiar, isto é, do facto de ser uma comunidade jovem onde o jongo não é uma prática transmitida de geração em geração, tendo sido redescoberta depois de um período de esquecimento; ou seja, por ser uma “comunidade que se forma de outra forma”, por “pessoas de famílias diferentes que, de qualquer maneira, se reconhecem numa matriz africana comum”, como afirmam ainda os membros.

Contudo, ser uma “comunidade jovem, urbana e intelectualizada” significa também ser uma comunidade onde o jongo não é nada de estático e imutável, mas sim uma prática que vive e transforma-se com os seus praticantes, remetendo às teorizações de Taylor (2003) sobre a repetição e a transformação simultânea das performances culturais.

A possibilidade de pensar nas performances como práticas que se transformam no mesmo ato da repetição, continuando, contudo, a constituir um repertório de memórias e conhecimentos, é central para compreender o movimento da Comunidade Jongo Dito Ribeiro.

Nesse sentido, retomando as palavras de Ligiéro (2011), se existe uma persistência da tríade “dança-canto-batuque” tanto no contexto africano, quanto no brasileiro, isto não quer dizer que estamos perante uma imutabilidade ou uma essência das performances africanas e afrodescendentes, desde que “estes atos corporais possam ser repetidos, citados, tomados emprestados e transformados por outros praticantes” (Taylor, 2008, p. 95). Pelo contrário, a persistência destes elementos leva à interpretação dessas práticas como um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar (supostos e/ou atribuídos) comportamentos, conhecimentos, memórias e saberes africanos ancestrais.

Nessa perspectiva, Zéca Ligiéro afirma que “cantar-dançar-batucar não é apenas uma forma, mas uma estratégia de cultivar uma memória exercendo-a com o corpo em sua plenitude” (Ligiéro, 2011, p. 143), e desta forma, associa-se à posição de Diana Taylor que define as performances (danças, cantos, gestos, oralidades, movimentos) como um *repertório* de memórias e conhecimentos incorporados que, ao contrário dos documentos escritos do *arquivo* da “História”, são preservados e, ao mesmo tempo, transformados pelos corpos dos performers (Taylor, 2003, p. 20).

A construção da comunidade, assim, pode ser vista como um processo de “atualização” do jongo, prática preexistente na região sudeste do Brasil, mas ausente de Campinas há cerca de quatro décadas; enquanto a assunção de uma identidade coletiva parece depender da capacidade do jongo de evocar um passado e uma memória esquecidos, reconstruídos e reativados, que se tornam a base para reivindicações contemporâneas (Maroun, 2013).

Isto significa que a construção da comunidade dependeria da existência de um “repertório jogueiro”, um conjunto de memórias e saberes incorporados, que, num determinado contexto espaço-temporal e sob condições específicas, seria reativado. Mesmo não sendo transmitido diretamente de uma geração para outra, efetivamente, o jongo pode ser aprendido, porque “o conhecimento, embora criado, armazenado e comunicado por meio de práticas incorporadas de indivíduos, excede o limite do corpo individual. Ele pode ser transferido para outros” (Taylor, 2008, p. 93), e aprendido por mais outros.

Contudo, a comunidade e a sua memória não se constituem apenas na prática cotidiana do jongo, graças à preexistência de um repertório jogueiro incorporado que pode ser transmitido e aprendido, mas também com o alcance do mundo da “cultura objetivada” — documentos, textos, monumentos e rituais institucionalizados — ou seja, a estrutura de conhecimento que pode ser definida como “concreção da identidade” (Assman - Czaplicka, 1995).

A “cultura objetivada do jongo” é, em larga medida, cristalizada em textos e documentos digitais (documentários) científicos e acadêmicos elaborados, particularmente, desde os anos Noventa do século passado; assim como nos Encontros de Jongueiros, eventos “institucionalizados” que ocorrem anualmente desde 1996⁴ com o objetivo de fortalecer o jongo e obter o seu reconhecimento patrimonial. Esse *corpus* de textos e documentos, juntamente com o reconhecimento patrimonial, constitui uma “narrativa oficial” sobre o jongo que

⁴ O I Encontro de Jongueiros ocorreu em 1996 em Santo Antônio da Pádua (RJ), graças aos esforços do Professor Hélio Machado de Castro da Universidade Federal Fluminense (UFF) que, desde então, é parceira das comunidades para a realização dos Encontros. Porém, a relação existente entre a UFF e as comunidades jogueiras é evidenciada também pelo Pontão do Jongo/Caxambu, programa de ensino, pesquisa e de extensão que desde o ano de 2008 articula, com jongueiros e jogueiras, ações de salvaguarda do *Jongo no Sudeste* (Monteiro, 2015).

se torna um ponto de referência — mas também um limite, em alguns casos⁵ — para várias comunidades e grupos jongueiros envolvidos em múltiplos processos de (re)descoberta, (re)ativação e (re)construção da prática do jongo e, ao mesmo tempo, da própria identidade jongueira.

Isto leva-nos a entender o arquivo (escrito) e o repertório (incorporado) como conjuntos de memórias, saberes e conhecimentos em interação e não em antítese, sendo que

o arquivo e o repertório sempre foram importantes fontes de informação, ambas excedendo as limitações da outra, em sociedades letradas e semiletradas. Elas geralmente trabalham em tandem e trabalham junto a outros sistemas de transmissão (Taylor, 2003, p. 21)⁶.

A Comunidade Jongo Dito Ribeiro e o seu percurso, assim, demonstram que não “se nasce” jongueiro, mas que se torna a partir da prática do jongo, e na criação de uma “coletividade de prática”, ou seja, uma coletividade que não é baseada em características *a priori*, intrínsecas à mesma, mas na prática quotidiana do jongo e da matriz africana que a comunidade reivindica como própria, remetendo ao posicionamento político intrínseco a essa prática, carregada de significados que estão ligados tanto à história da escravidão quanto à contemporaneidade do racismo no Brasil.

As performances afrodescendentes: práticas de resistência

Se as performances se configuram como “um processo, uma práxis, uma episteme, uma maneira de transmissão, uma realização e uma maneira de intervenção no mundo” (*ivi*, p. 15), as performances afrodescendentes foram e são também estratégias políticas de resistência tanto ao regime colonial escravocrata quanto ao racismo contemporâneo.

Eu trabalhei, suei, sangrei
Do cativo e das correntes
Com fé eu me libertei
Corri na mata, pé descalço, estrela guia
Vou encontrar Palmares, ver nascer um novo dia.

Esse ponto da Comunidade Jongo Dito Ribeiro refere-se diretamente ao passado da população negra, à escravidão e às suas principais formas de

⁵ Como no caso da própria Comunidade Jongo Dito Ribeiro que, como vimos antes, inicialmente não foi reconhecida como “comunidade jongueira”.

⁶ Todas as citações de textos em língua não portuguesa são traduzidas pela autora deste artigo.

resistência, os quilombos, entre os quais o Quilombo dos Palmares⁷ representa a máxima expressão desse fenómeno.

Contudo, não é só através da fuga do cativo e da criação de quilombos que os escravos africanos ou afrodescendentes resistiam à violência e à exploração dos senhores, sendo também as práticas culturais, as performances, outras formas de resistência.

Nessa perspectiva, como tinha escrito Stanley Stein relativamente ao jongo/caxambu já nos anos Cinquenta do século passado,

O caxambu era uma oportunidade de se cultivar o comentário irónico, frequentemente cínico, acerca da sociedade dentro da qual os escravos constituíam um segmento importante [...] Dentro desse contexto, os jongos eram canções de protesto, reprimidas, mas de resistência (Stein, 1990, p. 246).

Ao longo do século XIX as autoridades brasileiras consideravam os “batusques dos negros” — termo genérico utilizado pelas autoridades governamentais e pelos estrangeiros para definir as danças, os cantos e os ritmos dos afrodescendentes, proibidos na maioria dos espaços públicos (Mattos - Abreu, 2007, p. 73) — como danças bárbaras; enquanto entre o século XIX e o século XX, a questão da proibição ou da concessão dos batusques era muito debatida pelas autoridades municipais, demonstrado que, já desde então, o batuque (o jongo) era uma forma de negociação e de reivindicação para os escravos e, sucessivamente para os seus descendentes, da própria presença no espaço público (*ivi*, pp. 76 – 77).

Nas fazendas, aliás, ainda no século XIX, os senhores frequentemente autorizavam os escravos a dançar jongo durante as festas que organizavam, ou nos sábados e nos domingos. Durante estes eventos o jongo assumia o carácter de espetáculo para os senhores e os seus hóspedes, que, contudo, não entendiam ou não queriam entender a natureza metafórico-religiosa dessa prática (*ibidem*), deixando um espaço para a crítica e a ironia que os escravos, através do significado metafórico dos pontos entoados, da dança e dos tambores, podiam manifestar sob o olhar dos próprios senhores.

Em relação à questão da permissão ou da repressão das performances afrodescendentes por parte das elites brancas, Ana Maria Rodrigues (1984) evidencia duas diferentes fases: a primeira, durante todo o período colonial,

⁷ O Quilombo dos Palmares é uma expressão única do fenómeno quilombola. A história de Palmares, de facto, começa em 1603-06 e acaba, depois de 22 dias de cerco, no dia 6 de fevereiro de 1694 com a entrada das tropas coloniais no quilombo que foi destruído. O líder mítico do quilombo, Zumbi dos Palmares, foi assassinado cerca de um ano depois. Aliás, a duração, a extensão territorial e o tamanho da população do quilombo, combinados faziam com que Palmares se configurasse como um verdadeiro “estado” no interior do estado colonial.

caracterizada pela repressão e pela discriminação de qualquer performance lúdico-religiosa afrodescendente; a segunda, desde o começo do século XX, marcada pela permissão e até pela promoção dessas práticas. De facto, de acordo com Mattos e Abreu, desde o fim do século XIX, o jongo/batuque começa a ser visto pelos intelectuais brasileiros, nomeadamente linguistas e folcloristas, como “coisa brasileira” e já não apenas como “africana” (Mattos – Abreu, 2007, pp. 80 – 81).

Essa posição remete à questão da construção da identidade nacional brasileira que, na passagem entre os dois séculos e em particular desde as primeiras décadas do século XX, começa a ser construída e representada a partir da ideia da mestiçagem, entendida como um processo através do qual

o Outro e [...] a Outra [...] são integrados e valorizados numa sociedade que se representa como branca e capaz de englobar os não-brancos, os não-europeus, através de um processo que é ao mesmo tempo de integração e de expulsão das subjetividades subalternas. Esse duplo movimento de integração e expulsão gira em torno daqueles processos de valorização restritiva, expressão de Colette Guillaumin (2002), que permitem de incluir os grupos subalternos restringindo o âmbito no qual podem exprimir as próprias subjetividades positivas e nacionalmente valorizadas: a música, a dança, a cozinha, a capacidade física, a alegria em pobreza também! (Corossacz, 2016, p. 142).

Sendo uma “coisa brasileira”, desde os anos Quarenta e Cinquenta o jongo torna-se um argumento de interesse para os folcloristas, enquanto nos anos Setenta esse interesse se expande também para antropólogos e sociólogos que, contudo, continuam a estudar o jongo ainda guiados pela vontade, típica dos estudos folclóricos, de salvá-lo do desaparecimento, sendo visto como uma manifestação em extinção (Mattos – Abreu, 2007), um resíduo de um passado praticamente esquecido.

Finalmente, nos anos Oitenta e Noventa começa a ser desenvolvida uma nova perspectiva sobre a história da escravidão e da população afrodescendente que destaca a necessidade de incluir a experiência dos escravos na reconstrução da escravidão brasileira. Isto significa analisar as práticas culturais quotidianas dos escravos e as relações entre eles, assim como as relações entre escravos e senhores, de modo a obter uma visão mais complexa das diferentes dimensões da escravidão (Lara, 2007, p. 59).

Além disso, percebe-se, ainda nos anos Oitenta, a “mudança” do jongo graças aos resultados de novas pesquisas focadas na presença contemporânea do jongo nas favelas cariocas (Mattos – Abreu, 2007), levando à conclusão que, contrariamente às premissas iniciais, o jongo não tinha desaparecido e que, pelo contrário, estava a passar por novos processos de reinvenção (Maroun, 2013).

Desse modo, a prática do jongo vem sendo ressignificada e recriada por parte das comunidades jongueiras, e a principal razão parece ser a mudança das funções sociais atribuídas a ele. Logo, devemos falar em jongos utilizando o termo no plural, já que diferenciações quanto à performance de cada um deles, que também são formas de identificá-los e diferenciá-los um dos outros, podem ser observadas de uma comunidade para outra, principalmente nos aspectos relativos à dança propriamente dita, à indumentária e aos pontos entoados (*ivi*, p. 31).

Resistências contemporâneas

Segundo Kirstie Dorr, é necessário abandonar a visão da história política dos afro-latino-americanos como perda, capitulação e assimilação, e focar-se, pelo contrário, nas condições variáveis, nas estratégias e nos terrenos de luta (Dorr, 2018, p. 101). Ou seja, como escreve Robin Kelley, é necessário redefinir “o político” questionando “as ideias comuns sobre quais são os autênticos movimentos e estratégias de resistência” (Kelley, 1996, p. 4).

Nessa perspectiva, o jongo não pode mais ser entendido apenas como um “objeto folclórico”, mas como uma daquelas “transcrições escondidas” (Scott, 1992), um daqueles repertórios de dissidência política expressados nas práticas culturais quotidianas como a música e a dança e através das mesmas (Dorr, 2018, p. 101).

Assim, se no contexto da escravidão o “cantar-dançar-batucar” se configurava como uma forma de resistência cultural e como “uma estratégia de cultivar uma memória exercendo-a com o corpo em sua plenitude” (Ligiéro, 2011); também na contemporaneidade, mesmo tendo sido ressignificado e reinventado, o jongo pode definir-se como uma prática de resistência para a população afrodescendente, sendo que a marginalização e a discriminação económica, social, racial, de gênero e cultural dessa parte da população do Brasil, infelizmente, ainda são eixos de estruturação da sociedade brasileira.

Nesse sentido, os jongos contemporâneos tornam-se práticas para contar uma história diferente, uma história silenciada ao longo dos séculos e ausente da maioria dos arquivos, mas não esquecida por aqueles que continuam a exercê-la e a contá-la com o próprio corpo — entendido como “lugar” fundamental de reivindicação e resistência política — ecoando as palavras de Victoria Santa Cruz, artista e intelectual peruana afrodescendente, que define as práticas musicais da diáspora negra como um “milieux de mémoire crítico” e o ritmo como uma prática duradoura de “contra-memória” (Santa Cruz Gamarra, 2000).

Nessa perspectiva, a Comunidade Jongo Dito Ribeiro é uma comunidade jovem e urbana onde o jongo é uma prática de resistência contra a discriminação da população negra de Campinas, mas, ao mesmo tempo se torna também uma prática de resistência contra a discriminação de gênero e contra as representações

estereotipadas das comunidades jongueiras que, através da mesma prática do jongo, a comunidade põe em causa.

Andei, parei, custei, mas no jongo eu cheguei Oh Danda abre a roda Quem foi que disse Quem te falou Que em Campinas não havia jongueiro	Como eu cheguei aqui, nem sei Eu caí nessa roda de jongo Vovô Dito sabia de tudo Vovô Dito mandou me busca
--	--

Esses pontos da comunidade referem-se à sua génese e são uma modalidade para contar e para refletir sobre a própria história — sendo, como todos os pontos, parte das suas narrativas e dos seus “suportes memoriais” — e uma forma de crítica em código contra quem, no começo do seu percurso, não a reconhecia como uma “verdadeira” comunidade jongueira por causa da sua génese e de algumas suas características peculiares.

Sei que sou pinto pequeno
Galo vou virar um dia
Mais aqui na minha casa, nesse terreiro
Quem canta alto é a galinha

Entre estas características, a questão de género, exprimida nesse ponto através da metáfora do galo e da galinha, é sem dúvida central. A Comunidade Jongo Dito Ribeiro é uma comunidade constituída na maioria por mulheres e onde “quem canta alto”, quem manda, é a galinha. Ou seja, a mulher lidera a comunidade, ao contrário do que acontece em outras comunidades.

Aliás, a questão de género é exprimida e ganha substância também através da dança e dos tambores, ou seja, na roda da comunidade.

Há uma mulher da comunidade, por exemplo, que na dança tem o papel do homem. Com a sua performance, ela produz uma “transformação”, sendo que na versão “canonizada” do jongo o casal de dançarinos deveria ser composto sempre por um homem (yoyo) e uma mulher (yaya). Mas as práticas culturais levam sempre consigo o elemento da invenção e da interpretação; assim, na Comunidade Jongo Dito Ribeiro, quem dança é “um casal de almas, masculina e feminina, e não de corpos”, como afirma Alessandra (29/6/2017).

A nossa comunidade é a comunidade que tem a Lúcia que dança de yoyo. E a tradição? Aqui a gente resolveu de um jeito aí! As outras não sei! E a gente dança com a Lúcia em qualquer lugar, ela é parte da nossa comunidade. Então quer a gente? Vai ter que lidar com a Lúcia na nossa roda (*ibidem*).

Além disso, a comunidade é também uma das primeiras onde as mulheres tocam os tambores. O que provocou essa outra “mudança” foi a “necessidade”, a falta de homens, que levou Bianca, a filha de Alessandra, a tocar os tambores quando era ainda criança, abrindo o caminho também para outras mulheres.

Bibia a primeira vez que tocou tambor numa roda de jongo tinha uns 6-8 anos. Que foi uma situação que não tinha ninguém... quem vai tocar? Ela falou: “Vou eu!”, e ela sentou e segurou a roda inteira tocando tambor. Então é assim, a menina não toca tambor? Como assim? Não tinha ninguém mais pronto do que ela (*ibidem*).

A “transformação” da prática do jongo produzida pelas mulheres da comunidade, tanto no dançar quanto no tocar os tambores, inscreve-se numa práxis inteligível, a da roda de jongo, dentro da qual emerge a capacidade de agir dos indivíduos, a sua criatividade, que produz a “subversão das identidades tradicionais” (Butler, 1995).

Nessa perspectiva, ser uma “comunidade jovem, urbana e intelectualizada” significa também ser aberta e atravessada pelas questões levantadas pelos movimentos sociais — como o movimento das mulheres negras e o movimento lgbtqi — que se articulam, no contexto urbano, com uma prática que é simultaneamente repetida e transformada pelos mesmos praticantes. Nesse sentido, a discriminação de gênero é uma questão cada vez menos tolerável na contemporaneidade e isso traduz-se, inevitavelmente, nas performances dos membros da comunidade.

Negociando a presença negra no espaço público

Segundo Katherine McKittrick “as questões negras são questões espaciais” porque a geografia política da diáspora sempre foi plasmada e continua a ser plasmada por paradigmas racistas (McKittrick, 2006, p. xii) que se concretizam também na estruturação racializada dos espaços urbanos.

Como temos visto antes, os “batuques dos negros” já durante a época colonial e, depois, entre os séculos XIX e XX, eram meios de negociação da população afrodescendente para reivindicar a própria presença no espaço público, pensado como um lugar “branco” que tinha que ser preservado das expressões culturais africanas e dos próprios corpos negros; fazendo com que essas práticas fossem fortemente reprimidas pelas autoridades municipais, enquanto bárbaras e possíveis *loci* de insurreição para os negros.

A mudança, no começo do século XX, da representação da identidade nacional brasileira, baseada agora na ideia da mestiçagem, determina que essas manifestações passem a ser toleradas, embora em lugares e tempos definidos,

como únicas expressões culturais afrodescendentes valorizáveis, segundo o princípio da “valorização restritiva” mencionado antes. Contudo, mesmo sendo agora tolerado e até valorizado, o jongo, assim como outras performances afrodescendentes, não perde o seu papel político de resistência, porque o que continua a estar em jogo é a questão do reconhecimento, ou seja, a disputa acerca da esfera pública de aparição (Butler, 2017).

Na atualidade, Campinas conta com uma população de aproximadamente um milhão de habitantes, situa-se entre as cidades mais ricas do Brasil, é caracterizada pela presença de uma das universidades mais importantes do país (Unicamp) e configura-se como o centro de uma grande região metropolitana que se conecta à de São Paulo, constituindo quase uma única macrorregião urbana.

A cidade nasce no século XVIII e é construída graças à cultura da cana-de-açúcar e do café, caracterizada pela presença de uma mão de obra escrava (posteriormente livre) significativa, e, logo, de população afrodescendente. Desde os anos Trinta do século passado, Campinas recebeu grandes fluxos de imigrantes europeus, principalmente italianos, que substituíram maciçamente os trabalhadores negros. Contudo, enquanto a história dos europeus é marcada por um percurso de ascensão social, a da população afrodescendente segue o trajeto inverso, de tal forma que se pode afirmar que em “nenhum lugar do país (como no estado de São Paulo) foram os imigrantes brancos tão claramente os ganhadores e os negros os perdedores do desenvolvimento económico e da prosperidade” (Hasenbalg, 2005, em Martins, 2016, p. 258, parêntese meu).

A expansão racializada da cidade reconfigurou completamente o seu aspeto e a sua representação, pois, hoje a memória de Campinas é uma “memória branca” e a presença da população negra nas suas memórias e nas suas expressões culturais, como o jongo, tem que ser “encontrada” nas redes que se constituem por baixo e nos interstícios da sua imagem de “Princesa do Oeste”⁸ (D’Esposito, 2018).

Num contexto como o de Campinas, o jongo configura-se como uma modalidade para “presentificar-se ao outro” (Alessandra, 29/4/2017), para reivindicar a própria presença no espaço urbano, pois, é na “encenação”, na performance, que as identidades se materializam, se tornam visíveis e reconhecíveis. Nesse “teatro do reconhecimento”, o agente se faz “agente político” e negocia a própria diferença na esfera pública, criando pontes para a produção de direitos políticos (Montero – Arruti – Pompa, 2012).

⁸ O título “Princesa do Oeste” remete por um lado à localização de Campinas a oeste de São Paulo; por outro, ao facto de ter sido no passado uma das principais produtoras de café e também ao rápido desenvolvimento económico e industrial que caracterizou a cidade nos anos Setenta e Oitenta do século XX.

As rodas de jongo, nessa perspectiva, são momentos importantes durante os quais os membros da comunidade constroem e experimentam através do corpo a própria identidade jongueira; mas, ao mesmo tempo, são também eventos fundamentais para o processo de legitimação e visibilidade não só da comunidade, mas também da população negra de Campinas e da matriz africana que as performances da comunidade representam.

A este respeito, as rodas que a Comunidade Jongo Dito Ribeiro realiza no território campineiro são performances que levam consigo o que Vévé Clark chama de “memória da diferença” (Clark, 2005, in Dorr, 2018, p. 115).

Encenando esta [...] memória da diferença em espaços públicos [...] (pressionam-se) as geografias dominantes de produção de conhecimento, deste modo *criando espaço (making space)* tanto na esfera pública quanto no arquivo hegemônico para novas maneiras de compreender o passado e a sua relação com o presente (Dorr, 2018, p. 115, parênteses meu).

Assim, as performances da comunidade levam para o espaço urbano de Campinas, construído e representado como um espaço principalmente branco, a memória negra da cidade, aquela memória esquecida e obscurecida ao longo das décadas⁹. Contudo, esse “espaço de diferença” construído pelas performances, não é apenas um “espaço ideológico” interno à esfera pública de aparição. As performances podem criar também “espaços negros” físicos e matérias, temporários e duradouros, cujas funções são ativamente modificadas pelas mesmas performances; sendo que, como Judith Butler tem explicado num dos seus últimos trabalhos, a aceção de performatividade não é apenas linguística, sendo os atos corpóreos também atos performativos (Butler, 2017).

A Fazenda Roseira, um quilombo urbano?

A Comunidade Jongo Dito Ribeiro no começo da sua história é uma “comunidade móvel”, que não tem uma sede própria. As rodas de jongo são itinerantes e ocorrem entre a casa de Alessandra, no bairro Jardim Roseira na periferia urbana, e Barão Geraldo, o bairro universitário onde no começo dos anos 2000 havia muitos grupos ativos de batuques e de cultura popular.

A comunidade jongueira, então, escapa da sobreposição clássica entre “comunidade” e “espaço delimitado”, sendo caracterizada por um movimento que vai da periferia urbana aos lugares de produção da “cultura”, ganhando,

⁹ Para aprofundamentos sobre a articulação entre memória negra e práticas culturais afrodescendentes que se ativa em vários grupos negros (entre os quais a Comunidade Jongo Dito Ribeiro) de Campinas, remete-se aos trabalhos de Érica Giesbrecht (2011; 2014).

nesse movimento, visibilidade pública e criando redes de relações fundamentais para o seu desenvolvimento.

A sobreposição entre comunidade e território — sobreposição ainda assim parcial sabendo que os membros da comunidade não moram no mesmo lugar e seguem circuitos múltiplos no interior da cidade — começa com a ocupação da Fazenda Roseira em 2008 e, conseqüentemente, com a construção de uma territorialidade jogueira, centro de uma nova sociabilidade, ponto de partida de novas redes sociais e lugar de produção de discursos, narrativas e ideias alternativas de cidadania (D'Esposito, 2018).

A Fazenda Roseira sempre foi parte da paisagem afetiva dos moradores do Jardim Roseira, bairro periférico de Campinas, caracterizado pela presença de uma população de baixo rendimento e pela concentração de população afrodescendente. Contudo, a fazenda sempre foi uma propriedade particular cujo acesso era negado. O que mudou essa situação foi a aprovação em 2007 pela Prefeitura de Campinas de um novo loteamento das terras da fazenda para a construção de novos condomínios (Martins, 2011).

A ocupação do casarão da fazenda, nas palavras de muitos dos meus interlocutores, ocorreu pela vontade de “cuidar” daquele espaço e, como afirma Alessandra, “é a primeira tomada de consciência territorial da comunidade” e, ao mesmo tempo, “é uma ação política” (Alessandra, 29/4/2017) porque, desde então, a defesa do patrimônio público e a transformação e o reconhecimento institucional da fazenda como Casa de Cultura Fazenda Roseira, será o objetivo coletivo da comunidade.

Neste processo, os movimentos articulam-se, buscam sua identidade e fazem da sede da Fazenda Roseira uma referência agregadora da cultura afro-brasileira dentro da cidade de Campinas, criando conexões para além das territorialidades delimitadas [...] A opção pela consolidação da identidade negra na construção desse espaço coletivo [...] reflete o reconhecimento dos envolvidos quanto às necessidades de políticas afirmativas efetivas, na cidade para os descendentes de africanos e também da necessidade de lutar pelo território que estava sendo ameaçado, o território da Fazenda Roseira (Martins, 2011, p. 107).

A fazenda é, do ponto de vista da comunidade, metaforicamente um quilombo urbano — como escrito na placa que sinaliza a sua entrada — porque é regida por “uma organização de tipo quilombola, fundada na criação de relações de solidariedade e no retorno a um contacto com a natureza que no contexto urbano não existe mais”. Além disso, “é um quilombo urbano porque a gente foge de alguns lugares para recriar uma nova sociedade num espaço diferente”, como afirmam alguns membros.

Contudo, a comunidade não reivindica concretamente uma identidade quilombola, nem se refere ao Artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias¹⁰ (Constituição da República Federativa do Brasil de 1988) para o reconhecimento da propriedade coletiva das terras da Roseira. A referência ao quilombo é meramente metafórica, o que remete ao processo de ressemantização do termo que nos últimos anos, nomeadamente nas periferias urbanas, se torna “novamente” um quilombo metafórico.

Os quilombos urbanos

O quilombo já antes da sua história como categoria jurídica e sociológica era um conceito metafórico agenciado discursivamente pelo movimento negro urbano, nos anos Setenta e Oitenta, para a obtenção de reconhecimento para a população afrodescendente. Desse ponto de vista, “quilombo não significa escravo fugido”, mas “quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial” (Nascimento, 1980, p. 263, Arruti, 2014, p. 3).

Como bem explica Arruti, “a formulação e a proposição do artigo constitucional relativo aos quilombos foi produto do agenciamento desta categoria enquanto símbolo ou metáfora da “resistência negra” a uma sociedade racista além de escravista” (Arruti, 2014, p. 3). Porém, formulado a partir de uma visão histórica e simbólica dos quilombos, o Artigo 68 resultava de difícil aplicação para as muitas e diversas comunidades que, a partir da mesma promulgação do artigo constitucional, começaram a reivindicar a propriedade comum das terras que ocupavam.

O texto constitucional não evoca apenas uma “identidade histórica” que pode ser assumida e acionada na forma da lei. Segundo o texto, é preciso, sobretudo, que esses sujeitos históricos presumíveis existam no presente e tenham como condição básica o fato de ocupar uma terra que, por direito, deverá ser em seu nome titulada (O’Dwyer, 2007, p. 44).

Nessa perspectiva, será precisa a ativação de um processo de ressemantização do termo quilombo para que sejam abandonadas as visões estritamente históricas ou “frigorificadas” (Marques, 2009) que impediam a aplicação do artigo constitucional.

Trata-se de um processo que “transfere” o quilombo do contexto urbano para o contexto rural, ou melhor, que combina as formulações do movimento negro urbano — quilombo como metáfora política e cultural de resistência —

¹⁰ Art. 68. “Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos.”

com as do movimento camponês negro — quilombo como modalidade de uso e apropriação da terra (Arruti, 2014, p. 3). Por essa razão, hoje

os chamados ‘quilombos urbanos’ constituem um fenômeno relativamente deslocado com relação ao sentido que foi sendo consolidado pelos debates relativos à sua aplicabilidade, iniciados em 1992, e cuja normatização se deu em 2003 [...] Com o decreto presidencial 4788/2003 a regularização fundiária das comunidades remanescentes de quilombos foi deslocada da Fundação Cultural Palmares para o Instituto de Colonização e Reforma Agrária, reforçando uma leitura menos cultural e urbana e mais ambiental e ligada aos territórios rurais (*ivi*, pp. 5-6).

Em particular, na sua análise do fenômeno, Arruti identifica ainda quatro possíveis configurações de quilombos urbanos:

1) Quilombos urbanos que são o resultado da expansão do tecido urbano e que se tornam nichos rurais no contexto da cidade.

2) Quilombos urbanos como produtos da extensão não tanto física, quanto da rede social, estética, econômica e de sociabilidade urbana operada principalmente pelo turismo.

3) Quilombos urbanos como agrupamentos definidos e delimitados

por um conjunto de práticas sociais, culturais e religiosas mais que pela manutenção de um grupo ou de um território. [...] Tais territórios sociais, fincados em contexto propriamente urbano, [...] não seriam resquícios ou remanescentes de uma ruralidade ou de supostos grupos tradicionais, mas seriam eles mesmos os produtores de ruralidades (quintais, terreiros, jardins) e de laços inspirados por modelos tradicionais (*ivi*, p. 19).

4) Quilombos urbanos como grupos sociais que não têm uma estrutura nem fronteiras nítidas, onde o ‘quilombo’ é

produto exclusivo de um agenciamento discursivo [...] (ocupando) seu lugar pleno de metáfora ou de recurso jurídico para efetivação de um projeto coletivo de caráter político-ideológico ou memorial [...] Neste caso o ‘quilombismo’ é menos o produto de práticas locais pré-existentes, do que produtor dessas práticas (*ibidem*, parêntese meu).

Essa última configuração de quilombo urbano metafórico parece refletir as formulações do movimento negro dos anos Setenta e Oitenta; embora esse recurso simbólico e metafórico na atualidade se torne também um conceito performativo produtor de práticas e, em particular nas periferias urbanas, de “realidades” alternativas, como veremos mais à frente.

De acordo com as possíveis configurações de quilombos urbanos identificadas por Arruti, a Fazenda Roseira parece não encaixar em nenhuma destas. Figura, porém, mais como o resultado duma síntese entre a terceira e a quarta.

A constituição da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, nascida em 2002, é anterior à ocupação da Fazenda Roseira em 2008. Se a prática do jongo é o que permite a construção da comunidade que, por isso, se torna uma “coletividade de prática”; ao mesmo tempo, o jongo é também produtor de espaços negros, temporários e duradouros.

No começo da sua história, como dito antes, a comunidade é móvel e as suas rodas são itinerantes. Estas rodas que ocorrem em diversos espaços urbanos produzem espaços negros temporários — espaços de diferença que são ao mesmo tempo “ideais” e “materiais” — cujo poder crítico está na própria transitoriedade (Butler, 2017), entendida como uma “brecha de diferença” num espaço-tempo, o de Campinas, instituído como “homogêneo” (branco).

Por outro lado, a ocupação da Fazenda Roseira é o ato pelo qual a comunidade “materializa” e “politiza” o seu “ser jogueira”, produzindo um espaço duradouro de matriz africana na periferia urbana e conectando-se a discursos que “colocam a comunidade numa rede de diálogos e possibilidades que vão além da preservação do jongo” (Martins, 2011, p. 116).

Nessa perspectiva, a Roseira é um quilombo urbano definido e delimitado pelo jongo e por outras práticas afrodescendentes que produzem também a “ruralidade” da fazenda (terceira configuração), ou melhor, que constroem uma “ruralidade quilombola”, como demonstra, por exemplo, a plantação de um embondeiro, símbolo de ancestralidade africana, ou pela cultivação duma horta — práticas que transformam os que eram os resquícios rurais abandonados da fazenda, englobada pela expansão urbana, num espaço de matriz africana.

Contudo, no caso da Fazenda Roseira o “quilombo” é também produto de um agenciamento discursivo (quarta configuração). A fazenda, como afirmam os próprios membros da comunidade, é *metaforicamente* um quilombo urbano. Aqui não há reivindicações jurídicas duma identidade quilombola para o reconhecimento do uso comum das terras da fazenda; pelo contrário, o “quilombo” é uma metáfora e um recurso ideológico “para a efetivação de um projeto coletivo”: a preservação e a reativação do jongo; a luta para o reconhecimento da população afrodescendente e da “cultura negra” em Campinas; o combate ao racismo da sociedade brasileira; e a construção de um espaço de matriz africana no interior de uma “cidade branca”.

O quilombo e o jongo

Sem dúvida, a prática contemporânea do jongo, a sua reativação e, especialmente, a sua interconexão com o quilombo, são processos que não ocorrem só em Campinas, mas também em outros lugares.

Desde os primeiros encontros de visibilização e de valorização do Jongo, em meados da década de 1990, passando pelo marco fundamental do seu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2005, o Jongo tornou-se uma marca de pertencimento quilombola. Tal associação se fez tão importante que as comunidades que já não o dançavam ou mesmo que nunca o dançaram, passam a “resgatá-lo”, da mesma forma que outras comunidades jongueiras de cidades do interior do estado, mesmo que sem demandas territoriais claras, passaram a se identificar como quilombolas. O Jongo, assim com tais processos de “resgate” apresentam-se como importantes campos de observação deste jogo complexo que se estabelece [...] entre as dimensões sociohistórica e de agenciamento discursivo do quilombo. (Arruti, 2014, pp. 15 – 16)

Essa sobreposição entre jongo e quilombo, construída em larga medida pelos discursos acadêmicos e patrimoniais “oficiais”, parece ativar uma narrativa que faz com que as comunidades quilombolas do Sudeste do Brasil *devam* ter o jongo entre as próprias práticas culturais para serem reconhecidas como quilombolas; e que as comunidades jongueiras *devam* ser também quilombolas para serem reconhecidas como jongueiras.

Contudo, nas mãos de várias comunidades e grupos negros, essa “narrativa totalizante” torna-se numa “narrativa resistente” para reivindicar a própria descendência dos escravos e, então, a contrastividade da própria identidade de afrodescendentes, numa articulação plural entre discursos institucionais-normativos — patrimonial no caso do jongo e jurídico no caso do quilombo — práticas culturais e espaços, cujos efeitos são múltiplos e, as vezes, não esperados.

O reconhecimento do jongo como patrimônio cultural imaterial, pode ser visto como um dos corolários do processo de “valorização restritiva” das práticas culturais afrodescendentes, começado no início do século passado com a construção da representação da identidade nacional baseada na mestiçagem. Nesse sentido, o jongo torna-se um meio para a obtenção de reconhecimento social e cultural para a população afrodescendente, porém, sem escapar daquele mesmo processo de “valorização restritiva” que define os âmbitos nos quais as produções culturais negras podem ser reconhecidas e valorizadas (Corossacz, 2016).

Contudo, trata-se de uma prática que, mesmo sendo reconhecida e valorizada, não perde, mas modifica o seu papel de prática de resistência, produzindo efeitos que vão além do próprio âmbito de reconhecimento: o de

patrimônio cultural imaterial. O jongo é uma performance que, em articulação com determinados contextos discursivos, transforma a função e o significado destes mesmos contextos assim como dos espaços físicos nos quais se reproduz — um ato corporal que negocia e reivindica a presença e as múltiplas memórias e identidades dos afrodescendentes na sociedade brasileira; e que, nesse caso específico, transforma uma fazenda da periferia urbana de Campinas num espaço de resistência negra, gerando um quilombo urbano metafórico.

Conclusões: do quilombo metafórico ao quilombo como performance?

Quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural. Tudo, de atitude à associação, seria quilombo, desde que buscasse maior valorização da herança negra. (Nascimento, 1985, em Ratts, 2007, p. 124)

Beatriz Nascimento definiu o quilombo como a territorialização multissituada, material e simbólica, do espaço negro: da favela, ao baile black, ao terreiro, às atuais “comunidades remanescentes de quilombos” (Nascimento, 1982). Para ela o quilombo não é só um espaço físico, espiritual e metafórico, mas também um verbo — a prática ideológica de acampamento e resistência (Smith, 2016, p. 79). Uma das questões mais relevantes do pensamento da intelectual e militante negra é a articulação entre corpo, espaço e identidade:

O corpo negro a que Beatriz se refere pode ser, então, aquele que porta carências radicais de liberdade, que procura e constrói lugares de referência transitórios ou duradouros. Lugares transitórios como os desfiles das escolas de samba e os bailes black [...] O corpo negro se move por essa cartografia cultural, consciente ou inconscientemente, em transe ou em trânsito, embalado em trilhas sonoras do Atlântico negro, acústicas e/ou eletrônicas: afoxé, congada, samba, blues, jazz, reggae, funk, samba-reggae, rap, drum’n’bass [...] O corpo é também pontuado de significados. É o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria. Um lugar ou uma manifestação de maioria negra é “um lugar de negros” ou “uma festa de negros”. Não constituem apenas encontros corporais (Ratts, 2007, pp. 67 – 68).

Nessa perspectiva, ocupar a Fazenda Roseira é *aquilombar*, a tomada do território e a construção de um espaço de diferença e de referência para a população afrodescendente. Mas também fazer uma roda de jongo é *aquilombar*, os corpos dos jongueiros ocupam espaços, apropriam-se e transformam esses espaços, não constituindo apenas um encontro corporal. Assim, seguindo esta reflexão, o mesmo quilombo (o ato de *aquilombar*) torna-se um ato corporal performativo produtor de espaços alternativos aos hegemônicos.

Essa relação existente entre as performances e os espaços, aliás, é bem explicada pelo modelo teórico da “performance geography”, introduzido pela geógrafa feminista caribenha Sonjah Stanley Niaah para descrever o conjunto de lugares situados e imaginados nos quais e através dos quais o trabalho cultural coletivo de materialização colide com as limitações físicas e ideológicas do contexto (Niaah, 2010). Um conceito posteriormente desenvolvido também por Kirstie Dorr que o define como um modelo de análise que põe a relação sítio/performance como um emaranhado de negociações entre atos incorporados e múltiplos âmbitos de significados (Dorr, 2018, p. 18).

Nesse sentido, parafraseando as duas autoras, o quilombo é o lugar situado e imaginado no qual e através do qual as práticas performativas afrodescendentes colidem com as limitações físicas e ideológicas do contexto no qual ocorrem, sendo o produto da negociação entre estes atos incorporados e espaços pontuados de significados predeterminados.

Em particular, tal negociação entre práticas e espaços parece caracterizar o processo através do qual a Comunidade Jongo Dito Ribeiro constrói a própria territorialidade jogueira.

“Nós somos de Campinas, não sabemos, mas pode ser que algumas das nossas famílias trabalharam na fazenda, enquanto hoje nós dançamos na casa-grande onde era proibido” (Danda, 11/3/2017).

Há uma componente emotiva e simbólica muito forte no trazer uma prática cultural da senzala até à casa-grande, onde os negros nem tinham acesso, se não como escravos domésticos¹¹ (D’Esposito, 2018). Dançar-cantar-batucar no casarão, de facto, produz uma “cena sónica dissonante” (Dorr, 2018) que faz com que a comunidade se torne “O Jongo da Casa-Grande” (Martins, 2018), um oximoro que, como tal, exprime o forte significado político que o jongo adquire na comunidade; sendo que se conecta tanto à história da escravidão, quanto à contemporaneidade do racismo e da segregação da população afrodescendente nas periferias urbanas.

Contudo, a ocupação da fazenda, antes, e as rodas de jongo e outras práticas da comunidade, depois, não são simplesmente atos emotivos e simbólicos. Trata-se de práticas que, na verdade, produzem uma “respacialização” (“respatialization”) da fazenda, ou seja, uma negociação e um re-mapeamento das ordens sócio espaciais dominantes que ativam diferentes relações de raça, género e lugar (Dorr, 2018, p. 105). Nessa perspectiva, as performances da comunidade são atos performativos — repertórios alternativos

¹¹ A senzala e a casa-grande representam a divisão racial dos espaços das fazendas durante a época escravocrata. A primeira era o lugar de residência dos escravos, enquanto a segunda era a residência dos senhores. Gilberto Freyre (1998) define esses dois elementos arquitetónicos distintos, mas complementares, como a expressão física da sociedade colonial brasileira.

aos hegemônicos e maneiras de *aquilombar* — que, “re-mapeiam” os significados históricos dos espaços da fazenda, *gerando* um quilombo urbano; pois, como afirma Beatriz Nascimento: “A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou” (Nascimento, 1989, em Ratts, 2007, p. 59).

Em conclusão, à luz destas reflexões pode afirmar-se que a Fazenda Roseira é um quilombo urbano metafórico, entendido como um espaço negro produzido pelo jongo e por outras práticas de matriz africana aonde, além disso, o “quilombo” é também um conceito performativo produtor de práticas, por sua vez, geradoras deste mesmo “espaço de resistência”.

Nesse sentido, o quilombo é produto e produtor de práticas, isto é, um processo de constituição mútua e uma articulação criativa entre espaços e performances afrodescendentes.

O quilombo “é um processo, um compromisso diário, uma forma de vislumbrar um futuro, uma feitura e uma coisa feita — o que, coincidentemente, também é a definição de performance”¹² (Taylor, 2013, p. 223).

Bibliografia

- ARRUTI, José Maurício. “Quilombos e cidades: breve ensaio sobre processos e dicotomias”, em BIRMANN Patrícia – Márcia Pereira LEITE – Carly MACHADO; Sandra de Sá CARNEIRO (Org.), *Dispositivos urbanos e trama dos viventes: Ordens e Resistências*, v. 1, Rio de Janeiro, FGV, 2014. (pp. 217-238).
- ASSMAN, Jan – John, CZAPLICKA. “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique*, no. 65, Cultural History/Cultural Studies, Spring - Summer, 1995. (pp. 125-133).
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. London, Routledge, 1995.
- BUTLER, Judith. *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*. Milano, nottetempo, 2017.
- CLARK, Vevé A. “Performing the Memory of Difference in Afro-Caribbean Dance”, em CLARK, Vevé A. – Sara E. JHONSON (Ed.), *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham*. Madison, University of Wisconsin Press, 2005. (pp. 320-340)

¹² Na versão original, a frase de Diana Taylor é: “A política é um processo, um compromisso diário, uma forma de vislumbrar um futuro, uma feitura e uma coisa feita – o que, coincidentemente, também é a definição de performance” (Taylor, 2013, p. 223). Embora tenha parafraseado a autora, no presente texto poderia ter deixado a frase na sua versão original, sendo que, sem dúvida, o quilombo é política também.

- COROSSACZ, Valeria Ribeiro. “Una decolonizzazione mai terminata. Il modello portoghese di colonizzazione in Brasile e la costruzione dell’Altro/a africano/a nell’immaginario razzista”. *Altre Modernità*, n. 16, Università degli Studi di Milano, 2016. (pp. 134-147)
- D’ESPOSITO, Ingrid. “Uma comunidade diferente das outras. Il jongo e la costruzione di collettività di matrice africana nel contesto urbano di Campinas, Brasile”. *Confluenze, Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. X, n. 1, Università di Bologna, 2018. (pp. 263-295).
- DORR, Kirstie A. *On Site, In sound. Performance Geographies in Latin America*. Durham and London, Duke University Press, 2018.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1998.
- FU-KIAU, Bunseki K.Kia. *A Powerful Trio: Drumming, Singing and Dancing. To Have One’s Eyes Opened in Bulwa Meso, Master’s Voice of Africa*, v. 1, inédito.
- GIESBRECHT, Érica. “Sambas de bumbo em Campinas: uma reflexão sobre corpo, performance e memória social”. *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, Campinas, Unicamp, 2011/2012.
<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2423/1834>
 [15/04/2019]
- GIESBRECHT, Érica. “Jongos, Batuques e Samba de bumbo: Dançando a memória negra de Campinas”. *Revista Música e Cultura*, v. 10, Abet, Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2014. <http://www.abet.mus.br/revista/> [15/04/2019]
- GUILLAUMIN, Colette. *L’idéologie raciste: genèse et langage actuel*. Paris, PUF, 2002.
- HASEMBALG, Carlos. *Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil*. Belo Horizonte, UFMG Editora, 2005.
- KELLEY, Robin D. G. *Race Rebels: Culture, Politics and the Black Working Class*. New York, Free Press, 1996.
- LARA, Silvia Hunold. “Vassouras e os sons do cativo no Brasil” in LARA, Silvia Hunold – Gustavo, PACHECO (Org.) *Memória do Jongo. As Gravações Históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949*. Campinas, CECULT, 2007. (pp. 45-68).
- LIGIÉRO, Zéca. “O Conceito De “Motrizes Culturais” Aplicado Às Práticas Performativas Afro-Brasileiras”. *Revista Pós Ciências Sociais*, v.8, n.16, jul./dez., 2011. (pp. 129-144).
- LIGIÉRO, Zéca. “Batucar-Dançar-Cantar. Desenho das Performances Africanas no Brasil”. *AletriA*, vol. 21, n. 1, jan./abr., 2011a. (pp. 133-146).
- MAROUN, Kalya. *Jongo e educação: a construção de uma identidade quilombola a partir de saberes étnico-culturais do corpo*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação, PUC - Rio de Janeiro, 2013.
- MARQUES, Carlos Eduardo. “De quilombos a quilombolas: notas sobre um processo histórico-etnográfico”. *Revista De Antropologia*, São Paulo, USP, v. 52, n. 1, 2009. (pp. 339-374).

- MARTINS, Alessandra Ribeiro. *Comunidades e Instituições: O jongo, sua história e suas representações no Sudeste do Brasil no século XXI*. Tese de Licenciatura e Bacharelado, Curso de Graduação em História, PUC – Campinas, 2008.
- MARTINS, Alessandra Ribeiro. *Requalificação Urbana. A Fazenda Roseira e a Comunidade Jongo Dito Ribeiro*. Dissertação de Mestrado em Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Urbanismo, PUC – Campinas, 2011.
- MARTINS, Alessandra Ribeiro. *Matriz Africana em Campinas: territórios, memória e representação*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação (strictu sensu) em Urbanismo, PUC – Campinas, 2016.
- MARTINS, Alessandra Ribeiro. “O Jongo da Casa Grande”. <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbossa/files/2012/09/Alessandra-Ribeiro-Martins.pdf> [9/6/2018]
- MATTOS, Hebe – Marta, ABREU. “Jongo, registros de uma história” em LARA, Silvia Hunold – Gustavo, PACHECO (Org.) *Memória do Jongo. As Gravações Históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949*. Campinas, CECULT, 2007. (pp. 69-108).
- MCKITRICK, Katherine. *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- MONTEIRO, Eliane. “Bate tambor grande, repinca candongueiro, Rio de Janeiro ainda é terra de jogueiro! – Registro e a salvaguarda do patrimônio imaterial”. *Cadernos do Desenvolvimento Fluminense*, N. 7, Rio de Janeiro, 2015. (pp. 125 – 148).
- MONTERO, Paula - José Mauricio, ARRUTI – Cristina, POMPA. “Para uma Antropologia do Político” em LAVALLE, Adrian Gurza (org.) *O Horizonte da Política – Agendas de pesquisa e questões emergentes*. São Paulo, Ed. UNESP, 2012. (pp. 1-42).
- NASCIMENTO, Abdias. *Quilombismo*. Petrópolis, Vozes, 1980.
- NASCIMENTO, Beatriz Maria. “Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso”. *Estudos Afro-Asiáticos*, 6 (7), 1982. (pp. 259–265).
- NASCIMENTO, Beatriz Maria. “O Conceito de Quilombola e a Resistência Afro-Brasileira”. *Afrodíáspora Nos*, 6–7, 1985. (pp. 41–49).
- NASCIMENTO, Beatriz Maria. *Textos e narração de Ori*. Transcrição (mimeo), 1989.
- NIAAH, Sonjah Stanley. *Dancehall: From Slave Ship to Ghetto*. Ottawa, University of Ottawa Press, 2010.
- O'DWYER, Eliane Cantarino. “Terras de quilombos: identidade étnica e os caminhos do reconhecimento”. *TOMO, Revista do Núcleo de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais*, Universidade Federal de Sergipe, n. 11, 2007. (pp. 43-58).

- PACHECO, Gustavo. "Memoria por um fio", em LARA, Silvia Hunold – Gustavo, PACHECO (Org.) *Memoria do Jongo. As Gravações Históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949*. Campinas, CECULT, 2007. (pp. 15-34).
- RATTS, Alex. *Eu sou atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Instituto Kuanza e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espolição branca*. São Paulo, Hucitec, 1984.
- SANTA CRUZ GAMARRA, Victoria. *Descubrimiento e desarrollo del sentido ritmico*. Lima, Eyzaguirre, 2000.
- SCOTT, James C. *Domination and the Art of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven CT, Yale University Press, 1992.
- SMITH, Christen Anne. "Towards a Black Feminist Model of Black Atlantic Liberation: Remembering Beatriz Nascimento". *Meridians: feminism, race, transnationalism*, Volume 14, Number 2, 2016. (pp. 71-87).
- STEIN, Stanley J. *Vassouras – um município brasileiro do café – 1850-1900*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, 2003.
- TAYLOR, Diana. "Performance e Patrimônio Cultural Intangível". *Pós: Belo Horizonte*, vol. 1, n. 1, 2008. (pp. 91-103).
- TAYLOR, Diana. "Cidadania em performance: os artistas vão as ruas", em RAPOSO Paulo – Vânia Z. CARDOSO – John DAWSEY – Teresa FRADIQUE (Org.), *A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*, Editora UFSC, 2013.

Ingrid D'Esposito é doutoranda em Antropologia Cultural na Università degli Studi di Torino (Unito). Seus atuais interesses de pesquisa envolvem a questão étnico-racial no Brasil, a diáspora africana nas Américas, os processos etnopolíticos de construção indenitária e as performances afrodescendentes.
Contato: ingrid-desposito@hotmail.it

Recebido: 30/04/2019

Aceito: 30/10/2019