



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Diogo Silva Corrêa

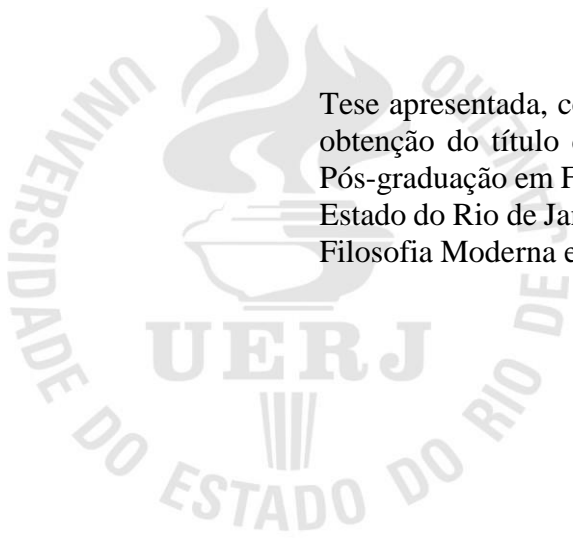
***Espectros da Différance na Corporeidade: Desconstrução da
Arquitetura e Cultura Corporal Afro-Maranhense a partir de
Jacques Derrida***

Rio de Janeiro

2022

Diogo Silva Corrêa

***Espectros da Différance na Corporeidade: Desconstrução da Arquitetura e
Cultura Corporal Afro-Maranhense a partir de Jacques Derrida***



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Dirce Eleonora Nigro Solis.

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

D348 Corrêa, Diogo Silva.
Espectros da *Différance* na Corporeidade: Desconstrução da Arquitetura e Cultura Corporal Afro-Maranhense a partir de *Jacques Derrida* / Diogo Silva Corrêa. – 2022.
222 f.

Orientadora: Dirce Eleonora Nigro Solis.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Derrida, Jacques, 1930-2004 – Teses. 2. Filosofia francesa – Teses. 3. Desconstrução (Filosofia) – Teses. 4. Corpo – Teses. I. Solis, Dirce Eleonora Nigro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1(44)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Diogo Silva Corrêa

***Espectros da Différance na Corporeidade: Desconstrução da Arquitetura e
Cultura Corporal Afro-Maranhense a partir de Jacques Derrida***

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em 18 de julho de 2022.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Dirce Eleonora Nigro Solis (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Rafael Haddock -Lobo
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Marcelo José Derzi Moraes
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Wiliam de Goes Ribeiro
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2022

À Dirce Eleonora Nigro Solis

Por me apresentar outros desvios da Filosofia...

AGRADECIMENTOS

Este é o agradecimento de uma longa história, com distintas singularidades, inúmeros encontros e indescritíveis sabores. Acontece aqui como um breve relato que guarda o sentimento sincero e intenso de muitas travessias, envolvendo minha pessoa, ancestralidades, instituições, histórias de vidas, sobre corpo, culturas e envolve o para além.

Neste texto se expressa muita gratidão com lembranças que por aqui fico a registrar na forma de citações de pessoas e encontros.

Em primeiro momento, meus agradecimentos ao que não sei, mas que vivencio, nessas secretas afirmações que causam sabores e ímpetos re-encontros no viver.

Nesse sentido, me valendo de uma fala da filósofa *Fernanda Bernardo*, fico a agradecer e considerar o segredo desértico, de *Jacques Derrida*, que no seu nada-mistério, me colocou aqui. Esse “*messianismo desértico*” que me acolheu, por meio de uma grande filósofa, grande matriarca de pesquisas, gestão, resistência filosófica às margens, a filósofa *Dirce Nigro Solis*, minha orientadora nesta pesquisa doutoral. Muitíssimo Obrigado!!!

Por ela agradeço o seu aparecimento, o abrir novas portas de sua morada de pesquisa para que eu, outro estrangeiro na Filosofia, pudesse seguir com condições para chegar até aqui, juntamente com todos os meus e os nossos que também são outros.

Fica o agradecimento também aos meus outros quinze colegas dessa inédita formação doutoral, esse Dinter em Filosofia, doutorado entre as instituições, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Maranhão, que envolve dois imensos continentes do Brasil, com afinidades, ancestralidades, espectralidades, alegrias, crenças, resistências, a saber, o Maranhão e o Rio de Janeiro.

Ao agradecer, na representação desse “misterioso-secreto”, “messianismo desértico”, o de Derrida e principalmente o da minha orientadora, Dirce Nigro Solis, passo a agradecer a todas as outras aberturas, a todos os universos de afinidades, do dentro e do fora, desse messianismo, que nas minhas afinidades, do Maranhão e Rio de Janeiro, vivem a me acompanhar, apareceram nos momentos mais adequados.

Desses messianismos, preciso saudar a magia messiânica das florestas, a todas e todos visíveis e invisíveis, coloco como representação a minha e a nossa linda Amazônia, com o destaque da *Amazônia Maranhense*, da Baixada Maranhense, agradeço a todas as entidades encantadas, e as distintas singularidades invisíveis aqui também agradeço pelo nome universalizador de *Grande Natureza*, como se dá essa grande floresta e seus encantos no cotidiano.

Essa *Grande Natureza*, que culturas religiosas a chamam de Deus, e eu também a louvo, junto com os meus pares de espiritualidade, de *Deus Supremo*, cujos efeitos solares estão no canto de cada seres, de modo mais distinto e diferente possível e impossível, a todas e todos esses que me incluo, nesse mistério desértico, por aqui Agradeço.

Por isso também agradeço a todas as ancestralidades “messiânicas” que atravessaram e atravessam minha história de vida, de pessoa que vive com a Amazônia Maranhense, que vai desde os messianismos mitológicos afro-egípcio (Kemet), passando pelos messianismos turcos, árabes, os distintos orientais que também re-encontro nessa vida, e etc.

Além da grande filósofa e gestora *Dirce Nigro Solis*, não consigo esquecer outra imensa professora, filósofa, pensadora, que encontrei nessa vida.

Ela se chama *Noéli Ramme*, digo no presente, porque acredito que ela fez uma passagem para outro plano abstrato, que concretamente (sua materialidade), nesse escapamento de um real, está aqui acontecendo, operando no cotidiano entre nós. Eu a conheci pelo diálogo institucional e ela nunca mais saiu da minha vida, como também ela é presente na vida de muitas pessoas. A sua maneira, sinto a sua presença, de modo incrivelmente sutil, discreto e ao mesmo tempo notório. Essa pessoa ocupou a operação de reaproximar dois continentes gigantescos, Rio de Janeiro e Maranhão nas veredas filosóficas, e assim deu o pontapé institucional dessa inédita formação doutoral em filosofia, de quinze doutorandos, doutores em filosofia, contribuindo na promoção de uma das maiores formações de doutores em Filosofia da história no estado do Maranhão. No andamento deste Dinter, esta professora se tornou en-canto, passando a estar praticamente sempre presente, e disso a luta pela democracia através de formações como essas em viés filosófico mais amplo. A sua pessoa, sua memória e sempre sua jovial força, Muito Obrigado!!!

E assim, fica o meu profundo agradecimento a toda Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a imensa UERJ que é exemplo de Resistência.

O meu muito obrigado à professora *Karla Chediak*, à minha orientadora *Dirce Nigro Solis*, ao professor Edgar Marques, ao professor Fabiano Lemos, ao Daniel, Luís Cláudio e a Andreia, funcionários da secretaria e a todo o Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

A todos vocês, o meu e o nosso, na qualidade de representante discente desse doutorado interinstitucional em Filosofia com a Universidade Federal do Maranhão, e também, na qualidade de docente desta IFES (UFMA), o meu e o nosso muitíssimo obrigado por todo acolhimento e cuidado.

Agradeço também a toda a Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Essa

instituição que é uma das minhas moradas desde 2002. Nesta instituição experiências de minha vida aconteceram, que advém desde a minha adolescência, até a vida mais madura. Por isso, fica o meu agradecimento a todo o campus do Bacanga da UFMA em São Luís do Maranhão. Onde minha vida de anos se desenrolou, o meu agradecimento principalmente ao pessoal dos serviços gerais desse campus, que convivi de 2002 até 2015. Pessoas de vidas muito simples, que atravessam todos os dias o continente da grande ilha de São Luís, que vem de lugares mais distantes, que pegam sempre ônibus lotado, com engarrafamentos, forte calor, imensos buracos nas estradas, para estarem ali e poderem exercer seus serviços, desde o limpar do chão das salas de aula até o guardar do material técnico e tecnológico para que o mínimo de estrutura possa ser ofertado para as aulas. A todos vocês o meu imenso obrigado. Não posso esquecer, nesse obrigado, aos meus colegas do setor de malotes da UFMA, ao DEPA, onde foi um dos meus trabalhos. Obrigado pela convivência com vocês e poder aprender o árduo trabalho de vocês de levar as cartas nesses malotes, muitas das vezes pesados, outras vezes leves, às vezes as nossas viagens até para o outro lado da ilha de São Luís, para levar uma carta, um memorando, para uma sala que pertence à Universidade Federal do Maranhão. A essas experiências, o meu muito obrigado pelo aprendizado com vocês.

Agradeço também ao departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão, pelos estudos e chegada até aqui, bem como a minha gratidão pelas pessoas maravilhosas que conheci no Centro de Ciências Humanas, o CCH da UFMA. A alguns que estão em outro plano e outros e outras que estão pelo mundo acontecendo, os cruzamentos com vocês por aqueles corredores, a troca de ideias, contribuíram muito para a vida.

Agradeço também ao professor doutor Aldir Araújo Carvalho Filho, por ter aceitado ser o operador institucional desse doutorado entre as instituições, Dinter em Filosofia UERJ-UFMA. Ele que também foi meu orientador na minha especialização e no mestrado em Filosofia lá na Universidade Federal do Piauí em que, com isso, também me leva a registrar esse meu período de pesquisa de mestrado no estado do Piauí, e toda outra imensa experiência, de outro mundo que vivi por lá.

Ao professor Aldir Filho, o meu muito obrigado, por mim e pela Filosofia da UFMA, de ter aceitado essa operação. Muito Obrigado!

Fica também o meu agradecimento aos meus colegas de Dinter, professores de vários cursos de graduação da Universidade Federal do Maranhão. O meu muito obrigado na qualidade de professor de filosofia e de autor desse Dinter.

O meu e o nosso muito obrigado, em especial o agradecimento por vocês, grande parte, professores de outras áreas de conhecimento, Biologia, Física, Psicologia, |Direito, Ciências

Sociais, Artes Musicais, Geografia e colegas da Filosofia de outras cidades do estado do Maranhão, a todos vocês o nosso muito obrigado, pela confiança na gente e de entrarem nessa formação.

Peço também desculpas por alguns percalços pelo caminho, e reforço o agradecimento do fundo do coração em estarem nessa interdisciplinar e transversal morada filosófica que está sendo esse Dinter em filosofia, UERJ e UFMA, envolvendo nosso percurso no Rio de Janeiro, vindos e vindas de São Luís e cidades do estado do Maranhão. Muito Obrigado!

Quero agradecer também à grande comunidade da UERJ, ou seja, as suas várias comunidades que se misturam e se cruzam com ela. E por falar de encruzilhadas, o meu muito obrigado ao professor Rafael Haddock-Lobo, as afinidades de vida, trabalho, carinho e atenção, foram acolhimentos especiais nessa travessia. O meu muito obrigado ao ilustríssimo, professor Marcelo Moraes, pois o seu pensamento filosófico popular das ruas do Rio de Janeiro, do morro, da Vila Isabel, suas heranças da filosofia de Noel, serviram muito para essa minha pesquisa. Essas suas heranças, que envolve Noel, Zé Ketti, me levaram a trazer os conhecimentos, por exemplo, de João do Vale, muito obrigado por essa lembrança, que foi fundamental para dar outra tonalidade para essa investigação e junto, todo esse percurso e travessia nas ruas, becos e vielas, de diálogos, debates e investigações. Com isso, o meu agradecimento às experiências da zona norte do Rio de Janeiro. Alguns modos e vidas dessa região lembram minha vida lá no bairro do Sacavém, em São Luís do Maranhão, que assim como a Vila Isabel do Rio, tem a comunidade dos Macacos, o Maracanã com a Mangueira, toda uma riqueza de conhecimentos do cotidiano, onde eu nasci, ali no Sacavém, também vizinho do Coroadinho, identificado pela CUFA, central única das favelas, como a sexta maior favela da América Latina, mas também além de toda a riqueza do Sacavém, onde temos a Favela do Samba e muito mais, Coroadinho, Salinas do Sacavém, Coheb de Baixo, Coheb de Cima, voltando e chegando até o Outeiro da Cruz, onde cruzamos pelo *Monumento do Outeiro da Cruz*, que marca a batalha de meados de 1642 entre holandeses, na época mandatários do Maranhão e os portugueses, iniciando a primeira vitória dos portugueses neste estado. Essas idas e vindas, locais e ancestrais, fizeram passear, de forma espectral por vários momentos, estando na zona norte do Rio.

Isso me levou a reencontrar o Grajaú, um bairro criado por uma maranhense da cidade de Grajaú do estado do Maranhão. A toda essa experiência ancestral na zona norte do Rio de Janeiro o meu muito obrigado.

Escrevendo esses agradecimentos, estou a escutar as toadas do Bumba Meu Boi do Maracanã, batalhão de ouro, Bumba Meu Boi sotaque de matraca, de São Luís do Maranhão. E fica como reforço a essas afinidades singulares com a zona norte do Rio de Janeiro, que também

se localiza o bairro do Maracanã do Rio de Janeiro, onde se situa o campus central da UERJ.

Quero agradecer aos outros dois grandes professores da minha banca de doutorado, ao professor Marcelo Rangel, da UFOP, conhecer um pouco dos seus estudos, dessa parceria com a professora Dirce, professor Rafael, foi importante para o andamento dessa pesquisa. E o meu agradecimento ao professor Wiliam Goes, do Instituto de Educação de Angra dos Reis na Universidade Federal Fluminense. O seu toque autêntico, que ajuda a promover esse encontro entre Educação Física Escolar e Filosofia, me leva a agradecer imensamente, pelas suas reflexões e contribuições.

Quero agradecer também a outras experiências com as ancestralidades africanas, que me surgiram na minha procura, em meio a pandemia da covid-19, acontecendo no percurso dessa minha investigação doutoral. Assim conheci a associação para o desenvolvimento da agricultura natural e cultura africana (AFRICARTE), agradeço, na representação da professora, mestra, Adriana Tamie Otutumi, como coordenadora dessa instituição do terceiro setor nos países do continente africano, em especial, Angola e Moçambique, na função de coordenadora nacional destes dois países. Deixo aqui, para a professora Adriana Tamie, o meu muito obrigado pelo diálogo, por compartilhar suas experiências nesses quase 20 anos de trabalho voluntário e desta associação, o que me fez perceber um pouco mais dessas heranças de África para o cotidiano, pelo menos uma pequena parcela, desse cotidiano que vivem nesses dois países e das lembranças dos outros vários que atuaram. Gratidão pelo esforço de prestar atenção nesse percurso, foram fundamentais nas incorporações das travessias em África nesta pesquisa.

Agradeço também à minha família. Ao meu sábio pai, senhor Felipe Martins Corrêa, que também se encontra em outro plano. Um distinto homem preto, que com muita luta conclui o hoje quarto ano dos anos iniciais do Ensino Fundamental, com todos os desafios de garantir o suficiente para a nossa educação. As lembranças das suas travessias, suas viagens, o contar, como estivador, pela Guiana-Francesa, e outros lugares, muita gratidão, por ter deixado muitas heranças. Muito Obrigado!!!

O meu profundo e imenso agradecimento às orações, empenho e esforço da minha mãe. A senhora Maria Zenaide Figueredo Silva. Fica meu agradecimento eterno por tudo, principalmente suas palavras de incentivo nesses vários percursos. Gratidão!!!

O meu muito obrigado à minha irmã, Wliciana Silva Corrêa. Uma grande jovem, mulher preta, em São Luís do Maranhão, mãe do meu inteligentíssimo Jorge Felipe Corrêa.

E o meu agradecimento ao meu irmão mais novo, Dicilio Silva Corrêa. Que hoje é pai de uma grande família, e está a trabalhar em uma região que foi próxima a do meu pai, sendo uma forma de reencontro. A essa minha especial família, muitíssimo obrigado pelo apoio e

incentivo.

Para não concluir e continuar a agradecer, o meu muito obrigado à CAPES e a FAPEMA, instituições que fomentam essa pesquisa doutoral e o meu obrigado pelo empenho da pro-reitoria de pós graduação da Universidade Federal do Maranhão, por ter ajudado muito nessa concretude.

E o meu muito obrigado a todas e todos que aqui não pude mencionar, saibam que todos os encontros com vocês fazem parte da chegada nesse momento.

Gratidão!!!

Diogo Corrêa.

Maranhão, meu tesouro, meu torrão¹
Fiz esta toada pra ti, Maranhão.
Terra do babaçu que a natureza cultiva
Esta palmeira nativa é que me dá inspiração
Na praia dos lençóis tem um touro encantado
E o reinado do rei Sebastião.
Sereia canta na proa
Na mata o guriatã
Terra da pirunga doce
E tem a gostosa pitomba
E todo ano, a grande festa da Juçara
No mês de Outubro no Maracanã.
No mês de Junho tem o bumba-meu-boi
Que é festejado em louvor a São João
O amo canta e balança o maracá
A matraca e pandeiro é que faz tremer o chão.
Esta herança foi deixada por nossos avós
Hoje cultivada por nós
Pra compor tua história Maranhão.

Toada: Maranhão, meu tesouro, meu torrão.

Compositor: *Humberto Barbtosa Mendes (Humberto do Maracanã)*.

¹ Reinicia-se com a expressão *tesouro-e-torrão*, um diálogo, en-volvidos com as “afinidades” na *Différance*. Através das “textualidades” derridianas atreladas aos “rastros”, “traços” e “restos”, como os “buliçosos lençóis de areia mediante suas *Maresias* (águas e mares). Esses *quase-termos* irão acontecer ao longo destes escritos abaixo.

RESUMO

CORRÊA, Diogo Silva. *Espectros da Différance na Corporeidade: Desconstrução da Arquitetura e Cultura Corporal Afro-Maranhense a partir de Jacques Derrida*. 2022. 222 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta pesquisa parte de alguns quase conceitos do pensamento filosófico de *Jacques Derrida*, a saber, *espectros*, *différance*, *rastros*, e *textualidades*, mas no viés marginal, ou seja, da filosofia derridiana, às margens, nos rastros e suas vivências *franco-magrebina*, expressa em leituras da obra *O Monolinguismo do Outro* por meio de teses em *Fantasma da Colônia* e para além desta. E assim, Derrida como um estranho na França e na *Magrebe*, expressando pensamentos filosóficos a partir dos seus paradoxos com a língua francesa, e com isso ficam as marcas corpóreo-espectrais pautadas nas inversões das experiências coloniais, mediante isso, os *fantasmas da Colonialidade*, fazem aparecer representatividades para outras aberturas, operando com novas bordas, acerca de outras desconstruções nos edifícios da arquitetura contemporânea, atravessadas com as ideias de corpo, em sentido espectral e da Colonialidade, nas travessias misteriosas, em secreto da Corporeidade e Cultura Corporal Afro-Maranhenses, nas amplitudes e singularidades da Filosofia Popular Afro-Brasileira que acontece no cotidiano de povos. Assim, esse estudo filosófico acontece nas bordas, com experiências que gíngam entre o fora e o dentro, com o entre da travessia, se abrindo para outros impossíveis horizontes, como novos olhares sobre arquitetura na resistência espectral da Colonialidade, inéditos conhecimentos sobre os espectros da Corporeidade na educação física escolar indígena, afro-maranhense e pensamentos filosóficos nas suas escrituras (textualidades) pretas populares em *Maria Firmina dos Reis* e *João do Vale*, assim como, outra ideia de Corpo, pensamento e *différance* na filosofia através do *Tambor de Crioula*, *Reggae Roots Jamaicano-Maranhense*, heranças e *Sotaques do Bumba-Meu-Boi do Maranhão*.

Palavras-chave: Margens Filosóficas. Desconstrução da Arquitetura. Différance. Espectros. Corporeidade Espectral. Cultura Corporal Afro-Maranhense

RÉSUMÉ

CORRÊA, Diogo Silva. *Spectres de Différence dans La Corporéité: Déconstruction de L'architecture et de la Culture Corporelle Afro-Maranhense à Commemcer par Jacques Derrida*. 2022. 222 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Cette recherche part de quelques quasi-concepts de la pensée philosophique de Jacques Derrida, à savoir, les spectres, la différence, les traces et les textualités, mais dans le biais marginal, c'est-à-dire de la philosophie de Derrida, sur les marges, dans les traces et sont franco-maghrébin expériences, exprimées dans des lectures de l'œuvre *Le Monolinguisme de L'autre* à travers des thèses dans *Fantomas da Colônia* et au-delà. Et ainsi, Derrida en tant qu'étranger en France et au Maghreb, exprimant de pensées philosophiques à partir de ses paradoxes avec cela sont les marques corporelles-spectrales basées sur les inversions des expériences coloniales, à travers cela, les *fantômes de La Colonialité*, font des représentations pour d'autres ouvertures apparaissent, opérant avec de nouveaux bords, sur d'autres déconstruction dans des bâtiments d'architecture contemporaine, traversées mystérieuses, en secret de *Corporeidade e Cultura Corporal Afro-Maranhenses*, dans les amplitudes et les singularités de la philosophie populaire afro-brésilienne qui se produisent dans la vie quotidienne des peuples. Ainsi, cette étude philosophique se déroule sur bords, des expériences qui oscillent entre l'extérieur et l'intérieur, avec l'entre-deux de la traversées, ouvrant sur d'autres horizons impossibles, comme de nouveaux regards sur l'architecture dans la résistance spectrale de la Colonialité, sans précédent connaissances des spectres de la Corporéité dans l'éducation physique indigène, afro-maranhense et les pensées philosophiques dans leurs écrits noirs populaires (textualités) à Maria Firmina dos Reis et João do Vale, ainsi qu'une autre idée de Corps, pensée et différence en philosophie à travers le Tambor de Crioula, le Reggae Roots Jamaican-Maranhão, les héritages et les accents de Bumba-Meu-Boi do Maranhão.

Mots Clés: Marges Philosophiques. Déconstruction de L'architecture. Différence. Spectres. Corporéité Spectrale. Culture Corporelle Afro-Maranhense.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	CORPOREIDADE AFRO-MARANHENSE NAS MARGENS FILOSÓFICAS	19
1.1	Os Fantasmas da Colônia	20
1.2	Materialidades Filosóficas e o Material Egípcio-Africano	28
1.3	A Saga de Agontimé	35
1.4	Esporas às Margens da Filosofia: as inversões da <i>différance</i> a partir da operação do feminino	44
1.5	Corpo e Corporeidade: Desenho de dibutade em Derrida	48
1.6	Jacques Derrida: Estranha Instituição Chamada Literatura	51
1.7	Sobre Maria Firmina dos Reis	53
1.8	O gostar do segredo	54
1.9	Desconstrução da Arquitetura: Em Dirce Solis	58
2	ESPECTROS DA DIFFÉRENCE NA CORPOREIDADE	69
2.1	Derrida e a Leitura de Khôra	70
2.2	Arquitetura e Khôra	76
2.3	Os pensamentos da Arquitetura e Desconstrução em Bernardo	83
2.4	O Úmido Espectral e os Fantasmas no Banho de Joana	85
2.5	O banho de Joana	94
2.6	Corpo, carne e corporeidade espectral	96
2.7	Desconstrução e Corporeidade: Heranças na Educação Física Escolar	106
2.8	Educação Física: Linguagens e códigos na <i>Difference</i>	110
2.9	Heranças e abordagens: Educação Física Escolar no Brasil	115
2.9.1	<u>Abordagens da Educação Física Escolar</u>	117
2.9.2	<u>Corporeidade Espectral Ameríndio-Maranhense</u>	129
2.10	A Punga do tambor de crioula: espectros corpóreos na educação física escolar	134
3	CULTURA CORPORAL AFRO-MARANHENSE: OUTRAS ABERTURAS	139
3.1	Resistência Espectral na Colonialidade	139
3.2	Resistência espectral e Corporeidade na literatura afro-maranhense	144
3.3	Arquitetura africana e Comunidade na Resistência da Colonialidade	149
3.4	Querências de Derrida	154
3.5	Corpo, Corporeidade Negra e Samba	155
3.6	O Voo do Carcará de João do Vale	161
3.7	Travessias Afro-Maranhenses: Reggae e Bumba meu boi	171
3.8	Influências do Reggae Jamaicano no Maranhão	175
3.9	Outras Incorporações do Reggae no Maranhão	178
3.10	Bumba-Meu Boi do Maranhão	185

3.11	Filosofia e Festa	191
3.12	A Cerimônia da Morte do Bumba Meu Boi.....	194
	CONCLUSÃO	196
	REFERÊNCIAS	201
	ANEXO	207

INTRODUÇÃO

A presente investigação transita em úmidos caminhos *espectrais corpóreos ins-critos*² (pelas textualidades), travessias a partir de leituras da *différance* derridiana, principalmente as advindas dos rastros, visíveis e invisíveis, através das experiências coloniais e seus escapamentos (materialidades), que expressam outros estudos filosóficos, às margens, nas bordas dos conhecimentos logocêntricos.

A partir desse escopo textual aparece um *cais de reinício* que são os estudos da desconstrução na arquitetura *franco-magrebina derridiana* e os hífen das trans-conexões com outras escrituras da *Colonialidade*, em sentido espectral, sobre o corpo, corporeidade e cultura corporal afro-maranhense exposto como pesquisa transversal nas inversões/desvios e deslocamentos com suas perturbações derridianas na *Colonialidade*.

No primeiro momento, capítulo I, *aparece à importância da filosofia às margens, nas travessias afro*, afro-brasileira, e também pelas afro-maranhenses e, com isso, teorias presentes em *Os Fantasmas da Colônia* expõe que *essas travessias têm rastros nos hífen, que se dão nas vivências*, como as *experiências derridianas*, que são *experimentações da Colonialidade*, ou seja, materialidades, gerando investigações filosóficas, que se dão nas *experiências coloniais*. E disso, coloca-se como uma referência teses que emergem de *O Monolinguismo do Outro*, também advindo de Derrida, onde *o paradoxo da língua*, novamente, na *Colonialidade*, é uma *das marcas e heranças*. Esses elementos ganham impulso com a exposição do *material afro-egípcio, anterior ao marco filosófico grego*, como um referencial filosófico, que contribuiu e contribui para pensar outras moradas filosóficas e suas perturbações nas margens. Esse contexto sendo uma rasura de origem preta-africana que toca em afinidades com o mistério, visível-invisível, operando no real, no cotidiano como suposição, por exemplo, acerca da *atuação matriarcal nas origens do Tambor de Mina do Maranhão* e, assim, desenhando outros ações de pensamento, onde estas acontecem com *as operações do feminino* e outra ideia de verdade que a mulher, nas inversões, não é o oposto do binarismo com o masculino, é um destaque, já rascunhado como *os mistérios da Rainha Matriarcal* e os abalos que operam, *nas ideias de Serpente-Mulher, nas encantarias afro-maranhense*. Com isso, a operação do feminino, de viés

² Algumas passagens frasais estarão em negrito e/ou sublinhadas, sendo considerado grifo meu ou grifos nossos, desta pesquisa. Como forma de um pensar pelas ins-crições destas singulares travessias de pensamentos, no contexto da materialidade metodológica desta investigação. Sendo assim uma quase explicação da escritura *ins-crição*.

nas travessias derridianas, nas *afinidades*³ com as religiosidades afro-maranhenses, levam aos véus, distância e verdade na *différance* derridiana, advindas de outras leituras de *Esporas*.

O que faz ganhar novos contornos a história do desenho de Dibutade ao modo da corporeidade e seus atravessamentos, pela ideia do corpo singular a maneira da tese do desenho cego em Derrida de Memórias de Cego e Pensar e Não Ver. Isso leva ao pensar das infinitas aberturas, onde essas totalidades se dão nas estranhas literaturas, outras características amplas acerca da ideia de textualidades que costuram afinidades tanto nas relações sobre corpo e corporeidade como também no viés desconstruído do edifício fluido da desconstrução na arquitetura contemporânea. Os mistérios da encantaria afro-maranhense, com a visível-invisível *Rainha de Daomé*, também opera em afinidades, nas travessias, com *o gostar do segredo* que a filósofa Fernanda Bernardo utiliza, juntamente com a ideia de *transversalidade e coreografias* entre desconstrução e arquitetura, todos estes elementos servem para ampliar ainda mais esses atravessamentos, grafando novos horizontes marginais filosóficos.

Por isso, ao tratar, inicialmente, das travessias e outras metodologias nas margens filosóficas, com o que se escapa, nas experiências coloniais, corpo, corporeidade e arquitetura ganham maior relevância ampliando a ideia de rastros, para além das ideias de origens pela filosofia logocêntrica. E nesse sentido, a desconstrução da arquitetura, *différance*, rastros e textualidades, operam nesse contexto, como outro viés metodológico filosófico nas bordas, para segui na promoção de novas aberturas no que tange às experiências coloniais na cultura corporal e corporeidade afro-maranhense.

Em seguida, no capítulo dois, acontecem reencontros e reaberturas envolvendo *desconstrução, arquitetura, Khôra, Espectros*, corpo, corporeidade e cultural corporal *spectral* a partir de outras invocações derridianas e outras perturbações filosófico-marginais. O texto se vale inicialmente da relação *Khôra na arquitetura* e suas im-plicações para a *Arquitetura desconstruída* expressando outras aberturas no que tange principalmente às materialidades no viés desconstrução através do *corpóreo spectral*. Isto porque a relação *Khôra e arquitetura* ampliam as indecíveis coreo-grafias, onde as inversões deslocam o aparecimento de outras materialidades, suportes, e suplementos no *acontecimento textual* da arquitetura e suas experiências contemporâneas que fazem o corpo e o espaço irem ao mar, brincarem. E com isso, a imagem de alicerce fixo e rígido que configura um conceito fechado, restrito e até inerte de construção, segue em seus abalos. Isso perpetua imprevisíveis *koreo-grafias corpóreas*

³ A expressão *afinidades* será utilizada ao longo dessa pesquisa, visando transitar nas bordas, com o entre, e no viés transversal. Perturbando conexões com a *différance* e outros quase conceitos derridianos, envolvidos nas margens.

espectrais e úmidos mergulhos espectrais. Outras arquiteturas e singulares (*différance*) pensamentos de mundos. Emergem, nesta pesquisa, os estudos das *corporeidades espectrais* e as *inversões* em culturas corporais.

Um dos maiores momentos são as *úmidas experiências corpóreas espectrais*, que invocam inúmeras perturbações corpóreas (e suas silhuetas dançantes), outra leitura do texto poético *O Banho de Joana* da poetiza *Clarice Lispector*. Nele, as *indecidíveis* incursões corpóreas, visíveis e invisíveis, acontecem no viés carnal espectral úmida, com as experiências das águas e dos mares vivenciados nas “descobertas” e coberturas indizíveis vivenciados por Joana.

Após essa catárquica leitura poética esta proposta avança para outros espectros do corpo, corporeidade e cultura corporal nos mergulhos corpóreos híbridos, ou seja, atravessados, na punha, umbigada, do tambor de crioula do maranhão e nas práticas corporais provocando o retorno atravessador, na *différance* das espectralidades indígenas, sendo provocações em meio às heranças da educação física escolar brasileira.

E no terceiro capítulo, as inversões/deslocamentos, ganham mais outras aberturas, porque o corpóreo-espectral pulsa na corporeidade espectral dos tambores afro-maranhenses. Para essa “estadia”, “morada”, a importância do território, do lugar dos quilombos, como resistência (operação das espectralidades pretas), expresso em Marcelo Moraes (Espectros da Colonialidade) ganhou maiores proporções neste capítulo, serve de nova abertura metodológica das travessias filosóficas nas experiências coloniais afro-brasileira, o que nos leva às amplitudes da criação na resistência espectral, em meio aos desafios da e com as heranças da escravidão. É com isso que se depreende o pensar, no viés dos valores filosóficos, de *Maria Firmina dos Reis*, em que as inversões/deslocamentos, acerca de outra forma de pensar a escravidão, como teor negativo inclusive na política internacional, e também o protagonismo da mulher preta, como intelectual de pensamento, esse ineditismo nas suas escrituras recebem contornos de outras corporeidades, que rastreiam novas formas de pensar a partir deste ponto, essas questões presentes em o conto *A Escrava* de *Maria Firmina dos Reis*. Isso faz gingar, ao modo corpo-pensamento, para outros territórios arquitetônicos espectrais, e assim, invocam-se em seguida, o samba e as *Geosambalidades*, mostrando como o samba preto, afro-karioka, destinou, deslocou e inverteu novas composições arquitetônicas na configuração da cidade do Rio de Janeiro, mostrando que a resistência criativa e arte-espacial do samba, em meio aos desafios da política escravocrata, fez compor, às margens, outras arquiteturas, onde a leveza da ginga, da percursão e da voz dos sambistas e das sambistas, coreografou novas edificações, na travessia, africana e carioca, para a cidade do Rio de Janeiro, como outro projeto arquitetônico preto

através das grafias corpóreas do samba. Essas pinceladas corpóreo-espectrais pretas na arquitetura, de rastros africanos, demonstra retorno, na *différance*, no próprio continente africano. Com isso, nesse momento desta investigação, são expostas outras inversões nessas travessias, neste momento, travessias da Coloniadade para o próprio continente africano. Estamos nos referindo à arquitetura vernacular de *Francis Kéré*, que se utiliza aqui como um viés de arquitetura para uma comunidade em Burkina-Faso, país africano. Nessa maneira de grafar arquitetônico, a composição se dá junto com a sua comunidade, na qual o empoderamento no regime de mutirão expõe contornos de acolhimento, que mais a frente, no texto da arquitetura de Fernando Fuão, será tratada como *Bem Querença*. Numa conexão com o pensar e seus deslocamentos na travessia derridiana, das experiências coloniais franco-magrebina. Essa arquitetura onde a edificação acontece no movimento grupal do mutirão, no acolhimento entre as próprias pessoas da comunidade, à maneira, na *différance*, com acolhimento nos territórios quilombolas na resistência do sistema escravocrata, leva a representatividade de João do Vale, como pensador do Corpo Preto, expondo canções que maximizam uma filosofia popular brasileira e afro-maranhense, com metodologia filosófica às margens, com as experiências coloniais, abalando o sistema rígido de pensamento “hegemônico” da mitologia branca presente nas cercanias da sociedade brasileira. Essa afro-maranhensidade, que se dá na performance (corporeidade) atravessadora, se segue de outras maneiras, ainda envolvendo corpo e arquitetura, no viés do território das comunidades pretas e suas experiências coloniais, isso acontecendo com o advento do Reggae Roots Jamaicano e seu acolhimento nas populações pretas do estado do Maranhão, onde Corpo Preto ganha outras grafias, desenhando novos abismos nas arquiteturas territoriais do Maranhão e que se mistura e se relaciona com outros atravessamentos nos sotaques e grupos de Bumba Meu Boi do Maranhão. Evidenciando percursos atravessados por impossíveis e infinitos outros hífen, outros pontos, gerando novas ambivalências nas arquiteturas com a corporeidade afro-maranhense, sendo assim inéditas coreografias filosóficas marginais que operam novas teses e teorias a partir da Filosofia do povo brasileiro e maranhense.

1 CORPOREIDADE AFRO-MARANHENSE NAS MARGENS FILOSÓFICAS

Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar!
 Oh! Tudo, tudo **até a própria liberdade!**
 Quando **me arrancaram daqueles lugares;**
Onde tudo me ficava;
Pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade!
 Meu Deus!
 Fonte: *Úrsula*
 De: Maria Firmina dos Reis⁴.

Ali sobre uma rocha o mar gemeu;

E sobre a branca areia – mansamente;
 A onda enfraquecida exausta morre;
 Além, na linha azul dos horizontes,
 Ligeirinho baixel nas águas corre.

Quanta doce poesia, que me inspira;
 O mago **encanto** destas praias nuas!

Sentirás ao ruído destas águas;
 Ao doce suspirar da viração;
 Nas ribas deste mar, - na solidão.

Poema: Uma tarde na Praia de Cuman.

De: Maria Firmina dos Reis

NB - Cuman

Praias em Guimarães (Maranhão)

Fonte: *Cantos à Beira Mar*

São Luís do Maranhão, 1871, página 25.

Através desses dois trechos literários, sobre a *África* como lugar de liberdade sequestrada, retirada ou escapada, os mares e a praia, ambos da poetiza *Maria Firmina dos Reis*, iniciam-se as exposições sobre as *materialidades filosóficas e suas experimentações nas vivências coloniais, corporeidades*, na ideia de travessia, deste primeiro capítulo, outro viés, na *différance trans-versal* entre *Corporeidade e Desconstrução da Arquitetura*, a maneira das

⁴ *Maria Firmina dos Reis* (1882-1917). Nasceu na ilha de São Luís, capital do estado do Maranhão, poetisa, pensadora de grande intervenção política através dos seus textos. Atuou a maior parte da sua vida como docente na cidade de Guimarães, município situado no litoral ocidental maranhense, um território de forte herança e atuação quilombola. Foi a precursora dos romances abolicionistas no Brasil com o inédito protagonismo das mulheres pretas e homens pretas nas suas obras, como o *Úrsula* e o conto *A Escrava*. Esses itens estão mais detalhados abaixo, juntamente com as fontes desta investigação.

escritas espaciais, logo, esta primeira pesquisa trata sobre o espaço, em outras dimensões filosóficas a partir da desconstrução e principalmente, para além dela, nas grafias da Corporeidade Afro-Maranhense.

A travessia como experimentação advinda da Colonialidade (vivência e resistência das experiências coloniais) simbolizada pelos hífen, acontecendo e dando importância para os *desenhos cegos* e corpóreo-singular, as heranças na cultura corporal das ancestralidades africanas e ameríndias, sendo os atravessamentos dessas *materialidades filosóficas*, através das experiências franco-magrebino, os *rastros* do pensamento *quase estético* e *quase transcendental* da *desconstrução a partir de Jacques Derrida*, filósofo, nascido na Argélia (país do continente africano) e radicado na França, destes saberes em vida sendo o autor de uma filosofia contemporânea de maneira diferente e questionadora, principalmente sobre a metafísica ocidental, a racionalidade e a centralização do conhecimento na Europa, euro centrismo, logocentrismo cunhado pelo próprio pensador na crítica da *Mitologia Branca*.

1.1 Os fantasmas da colônia: Sobre *materialidades filosóficas na travessia*

Para *re-iniciar* expondo a travessia e os mistério da Corporeidade afro-maranhense como um horizonte, quase estético e quase transcendental, ou seja, como quase filosófico, navegando, através da desconstrução, nas fronteiras marginais da filosofia ocidental, faz-se necessário *in-corporar* as heranças e escrituras destas questões enviesadas, que a tempos, já tratam e estão se debruçando, enfim, vivenciando essas experiências e expressando seus resultados, suas experimentações que se dão no cotidiano.

É nesse sentido que se invoca aqui uma leitura sobre *Margens da Filosofia*, do e com as leituras do filósofo franco-magrebino *Jacques Derrida*. Essa interpretação acontece a partir da obra *Os Fantasmas da Colônia*, da filosofia popular brasileira de *Rafael Haddock-Lobo*.

Esta referida obra e estes trechos abaixo nos deixam o contar de um retorno do pensamento filosófico como aquele que nunca deixou de se dar às margens. E assim, toca-se nas visíveis-invisíveis origens filosóficas da humanidade, que de costume aconteceram e acontecem nas fronteiras do pensamento de um povo, de uma época e de uma história de vida.

É sobre as margens como anterior ao território da reflexão filosófica, ou seja, aquele “nada”, invisível e visível, que vem antes até mesmo do início, que tanto assombrou uma ideia fixa de origem da filosofia ocidental e sua insistência de lugar único, é sobre esse outro mosaico desajuntado de universos inimagináveis e im-possíveis, por isso, às margens, acontecendo nas fronteiras, que abaixo o primeiro trecho invoca e provoca aparições.

As margens da desconstrução abrem-se com o tímpano, que, com o seu imperativo de “timpanizar a filosofia”, isto é, faz “luxar o ouvido filosófico”, mas também opera ao “timpanizar o autismo filosófico”, derrubar a abóboda, “a umidade fechada e com volutas do palácio”. O que desmagnetiza a vertente filosófica em seu movimento sempre em direção a um centro seguro e empurra-a para seus limites e obriga-a a instalar-se. Tal movimento, contudo, nada mais é do que fazer com que a filosofia assuma que o centro organizador e organizado não é de modo algum seu lugar. Se há um lugar para o filosófico, este é o estranho lugar do limite, da margem, do “entre” que não configura de modo algum um terceiro termo. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.18).

Estas margens como esquisitos (estranhos) lugares do limite (fronteira), em que se identificam nos desvios com as indecíveis marcas dos corpos que acontecem como *obliquidade do tímpano*, são as aberturas da *différance*.

Nesse sentido, esse outro modo da desconstrução opera deslocando de forma desajustada os horizontes e suas temporalidades: “a quantidade de referências espaciais que as Margens da Filosofia de Derrida comportam, leva a pensar que um dos temas privilegiados destas margens é certamente a problemática do espaço em sua relação com o tempo”. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.19). O que nos leva às experiências dos incertos toques entre corpo, corporeidade, cultura corporal, lugar, território e desconstruções da arquitetura.

Tudo isso se dando através da noção de “espaçamento como um quase conceito fundamental para operar o próprio deslocamento espaço-temporal. Visto que o espaçamento é aquele que reside no coração da própria noção da *différance*.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.20). E esta última in-verte para deixar tudo ainda mais acontecer, onde seus desvios levam as margens para o centro e estas para as fronteiras. Nestas tudo é sem porto seguro, porque está sempre a se movimentar.

Para tratar da *noção da différence*, sendo essa última a outra grafia da desconstrução, como exposto acima, faz-se necessário os trechos do texto *Espacialidades e spectralidades abissais*, da pensadora e filósofa do espaço Dirce Nigro Solis. Nele, esta intelectual explica sobre a *différance* e suas relações com a ideia da desconstrução do espaço.

Torna-se importante ao expor que “*Différance* é uma noção derridiana que exprime pela substituição do **e** pelo **a**, o jogo das diferenças trazido pela desconstrução.” Com isso, “não sendo perceptível aos ouvido, mas apenas à escrita, como escritura, portanto, implicando numa mudança radical de sentido” (SOLIS, 2016, p.20). O que na Filosofia e suas leituras, principalmente sobre espaço e grafia, acontece uma forte provocação conceitual, teórica e de pensamento, levadas pelos limites até mesmo dos conceitos e pensamentos, pela vida “marginal” do ser humano.

Visto que “*Différance* e escritura são consideradas por Derrida quase conceitos, no

sentido de noções sem fechamento, sem clausura, ao contrário dos conceitos da metafísica ocidental”. (SOLIS: 2016, 20 e 21). E por isso, estão sempre dispostas para o novo, para a inovação, para a diferença das mais amplas diferenças, que nos leva a impensáveis horizontes, aos infinitos.

Nesse sentido, de forma resumida e direta, segundo Solis, *différance* é correlato do quase conceito rastros, sendo este último uma identificação que nos arremessa para as margens desse invisível e ao mesmo tempo visível, mas sem a possibilidade de se pensar pelo dogmatismo e de um essencialismo localizado em uma fixação, de um centro único, estanque, envolvido por deixar afastada a ideia de uma construção sempre segura e sólida, fazendo perder “a conotação própria de toda a origem” (SOLIS, 2016, p.21). Para complementar abaixo o seguinte.

Neste contexto, *différance* traz os sentidos de diferir, dilatar, adiar, prorrogar, esperar. Constitui o meio (*milieu*) possibilitador da constituição de todos os diferentes e diferenças. Deixa-se compreender por uma indecidibilidade entre passividade e atividade, é avessa à relação causa-efeito. *Différance* é correlato de temporização que tem o sentido também de não ser o mesmo, ser distinto e assim divergente ou oposto, ser outro. Temos, então, o espaçamento, termo advindo do Prefácio de *Un coup de dés* de Mallarmé. (SOLIS, 2016, p. 21).

Por isso os desvios com as ideias de espaço e tempo. O manusear destes, à maneira de *performance*, no sentido de ser o passar neste criativo infinito. Isso acontecendo também nos termos, quase conceitos. Nesses deslocamentos aparece, no texto em questão de Solis, o quase conceito “espacialidades, articulando-se, considerando a *différance*, temporização e espaçamento, ou, em tempo próprio, se tornando uma temporalização que diz da constituição originária do tempo e espaçamento.” (SOLIS, 2016, p.21), ou seja, jogando, através destes quase conceitos, para as imprevisíveis origens. Sendo a ideia do espaço atingida pelos caminhos desviantes, a maneiras de pinturas à esmo, que cegamente nas atuações, se dão na *différance*.

Nesse interstício, para Solis, *as espacialidades*, este atravessamento marginal dos espaços com os espaçamentos, invocam os fantasmas (que serão denominados nesta pesquisa como espectros), causando inquietações que assombram o pensamento, cultura e aqui principalmente, a concepção de espaço, que mais a frente deixam arremessos para os reencontros com a desconstrução da arquitetura. Isto porque a ideia de base ou fundamento seguro, caro a ideia de arquitetura na tradição ocidental sofre abalo. Com isso Dirce Solis finaliza este raciocínio quase conceitual com este trecho abaixo.

Considero, aprendendo com Derrida então. O abismo: a filosofia, os saberes, a cultura ocidental, sempre estiveram preocupados com o fundamento, a base ou o solo seguro, a raiz, o fundo sustentável. Heidegger, no entanto, já nos havia ensinado que para além do fundo, do *fond*, do Ground, explodia o sem-fundo, o *sans fond*, o *Abgrund*. E para a *desconstrução* (*différance*) não há solo sustentável, fundo ou fundamento de conforto aparente, o mundo é desconfortável, instável, desequilibrado, vivemos num

abismo renitente, apenas superficialmente o mundo se mostra como celeiro de estabilidades afortunadas. (SOLIS, 2016, p. 20 e 21).

Ao tratar da concepção de espaço com o abismo e fantasmas (espectros) isso remete à ideia de Filosofia que está nas margens, nas fronteiras. Estas, no âmbito da Filosofia através da cultura e cultura corporal levam a *Colonialidade*⁵. Àquela, que se encontra na lateralidade da metrópole, daquilo que aparentemente se convencionou como o centro seguro, fixo e sólido. Sobre isso, Rafael Haddock Lobo, ainda em *Fantasmas da Colônia* afirmou que Derrida oferece em “O monolinguismo do outro uma leitura mais paciente e preocupada da ideia de colônia como *questão* quase filosófica na *différance*”. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.21).

Seguindo as grafias que abalam o pensamento filosófico ocidental, através inclusive do viés da própria Filosofia, assumem suas heranças mais marginais, mediante “certas maneiras de aproximação disso que não se vê” (como ele, Derrida, apresenta em *Memórias de Cego*). (HADDOCK-LOBO, 2020, p. 21). Por conta disso, as fronteiras expostas (acontecendo) em secreto, sendo invisível-visível.

Nesse ponto *Fantasmas da Colônia* de Rafael Haddock Lobo coloca uma importante hipótese, de que os fantasmas, e aqui se frisa estes também como os espectros, “são manifestações de uma cultura, de um povo, de certa comunidade, e dizem muito sobre essa comunidade” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.21). Leia-se por extensão, em meio a essa constatação, operam a ideia dos fantasmas na cultura e, portanto na cultura corporal, desmontando pensamentos através das inquietações pelo corpo, corporeidade e etc.

Eles também nos “aparecem na nossa língua e, no nosso caso, nosso mesmo, meu e de Derrida, de certa experiência colonial.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.21). Os espectros (fantasmas) da colônia são experimentações atravessadas, no caso aqui, experiências pelas inversões, através das marcas do corpo, corporeidade e cultura corporal, tornando-se um viés diferenciador com relação à querela filosófica ocidental e logocêntrica denominada de mente-corpo, de herança da ideia de Filosofia como reflexão, como sempre algo que se remete à metáfora do espelho, o que se desvia nos *espectros da corporeidade* e nas espectralidades filosóficas.

Por isso, “sim, os fantasmas da colônia são diferentes dos fantasmas das metrópoles, sobretudo dos Impérios”. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.21). “E foi uma leitura diferenciada

⁵ Será abordada principalmente no terceiro capítulo. Impossíveis criações, inovações, invenções, aberturas ancestrais, que se dão na resistência e no enfrentamento das violências nas Colônias, mais especificamente, dos regimes escravocratas que usaram e abusaram dos países no continente africano e se proliferaram nas Américas. A essas brutais experiências e o que delas se escapou, como seus Espectros, retornos, usa-se aqui ao se tratar de *Colonialidades* ou *Espectros da Colonialidades*.

(inquieta, às margens) sobre o Monolinguismo que permitiram que os espectros reaparecessem”. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.21).

Foi “através dos fantasmas, que uma re-escritura dos espectros se colocou como obrigação nessa leitura enviesada (provocante, desviante e singular) sobre o Monolinguismo, permitindo um maior assombramento que leva a lugares que nunca se imagina”. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.21). É desajustadamente nesse sentido, que “a travessia ou interlúdio é o resultado de uma experiência de assombramento, após estudos sobre o Monolinguismo”. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.21). Se levando a desenhar (performances nas grafias) os traços visíveis e invisíveis da travessia, na experiência colonial, como operação quase estética ou quase transcendental da desconstrução para a filosofia ocidental.

Essa experiência colonial como travessia tem uma relação direta com o próprio Derrida, como um filósofo às margens. *Em* “A Prótese de Origem, também presente na obra *Os Fantasmas da Colônia*, Rafael Haddock-Lobo trás a referida entrevista de 2004, quando Derrida respondia à forma de sua escrita como uma destinação à singularidade”. (HADDOCK-LOBO, 2020,73). Essa conversa “relação com a mortalidade e com a sobrevivida, entre o rastro e o resto, pressuposto isto, Jean Birnbaum retoma a experiência da língua como ponto central”. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.73).

E por conta disso a “resposta de Derrida nos serve aqui como ambientação àquilo que motiva a escrita de *O Monolinguismo do outro e de sua relação com a língua francesa*, principalmente a principal tese desta referida obra que versa sobre a própria língua francesa, aquela “*que não me pertence*”, diz Derrida, “embora ela seja a única que eu tenho à minha disposição”. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.73). Sendo assim, nesse diálogo diaspórico e arenoso com a Filosofia ocidental, logocêntrica, a vida de Derrida, nascido na África e nessa travessia com a França torna-se um importante exemplo desta pesquisa, para outra travessia quase-estética que aqui se propõe. Por isso, nos explica Haddock-Lobo.

Numa relação exemplar entre Argélia e França, Derrida, de uma geração que não tinha mais nenhuma relação com a cultura árabe nem mesmo com uma tradição religiosa judaica, nascido francês em solo estrangeiro, depois radicado na metrópole, torna-se um caso exemplar do que ele mesmo chama de “crueldade colonial” por ter testemunhado seus “dois lados”, as duas costas e, nas duas, **ficado à margem**. Essa contextualização autobiográfica é ao mesmo tempo **a assinatura da marca**, em Derrida, da violência do colonialismo francês e, ao mesmo tempo, **a rubrica da remarca da relação de Derrida com a língua** e com a cultura francesa. (HADDOCK-LOBO: 2020,74). Essa sendo a única que ele possuía para **expressar a cicatriz** que a mesma cultura **rasgara em sua pele**. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.74).

Diante dessas questões essa fórmula de um duplo interdito “que pressupõe a identificação pode fazer com que cada um de nós, a partir da experiência de Derrida, pense

nossa relação ex-apropriada com nossa língua,” o que fortalece esses estudos, a língua, na *différance*, através dos fantasmas com as marcas nas grafias do corpo, corporeidade e cultura corporal na travessia afro-maranhense, desviadas pelas desconstruções da arquitetura, sendo um alargamento disso tudo “com nossa cultura, aqui chamada de brasileira.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.75). Assim segue Haddock-Lobo.

E essas experiências, que podem se identificar com aquilo que Derrida chamou acima de “crueldade colonial”, podem ser pensadas de modo muito mais exemplar, muito mais hiperbólico, quando dizem respeito a certas singularidades que vivenciaram, ou melhor, pontuado, que testemunharam “em carne viva” a estrutura cruel e colonial de toda nossa cultura. Uma análise de um símbolo gráfico que Derrida nos oferece em *O Monolinguísmo do Outro: o hífen*, que lá marca-se sob a figura do Mediterrâneo e que, para nós, talvez tenha se marcado pela travessia do atlântico. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.75 e 76).

Assim, como está no pensamento filosófico e quase-estético de Firmina dos Reis e suas travessias que oscilam nos trechos acima de Cantos à Beira Mar e Úrsula, “pois havia o mar, um espaço simbolicamente infinito, mas aqui sendo um precipício para todos os alunos de escola francesa na Argélia, um abismo”. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.76 apud DERRIDA, 2001), pois à maneira de uma África como paraíso ceifado, das vidas do ser humano afro-maranhense, no trecho de *Firmina dos Reis* em Úrsula, esse abismo como travessia provocou deslocamentos que se constituem como materialidades em meio às vivências com esses fantasmas.

Seguindo esse pensamento “esse mar que parece marcar-se na distância que une e separa França e Argélia,” e também é o registro transversal desconfortável, nesses trechos acima, de *Firmina dos Reis* de Úrsula para os Cantos à Beira Mar, envolvendo África, Guiné, Angola, Benin e Brasil, ambos, na *différance*, sendo “as estruturas estranhas que marcam, em sua identidade protética, como o hífen que articula e desarticula ao mesmo tempo o franco e o magrebino,” o afro e o maranhense (brasileiro), “identificando, portanto,” os rastros de estados (HADDOCK-LOBO, 2020, p.76). Que nas pessoas, nas suas experiências, corpóreas e fantasmáticas, se configuram os resultados, as materialidades.

Essas materialidades se dão na singularidade, onde a operação da *différance* e a desestabilização do solo fixo causam abalos na filosofia ocidental, por isso, “esse estatuto” transita na experiência mais singular, como afirma Derrida quando diz “ao que assim se designa e que é bem o ‘meu país’, é dado o título de ‘franco-magrebino’.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.76 apud DERRIDA, 2001). Perfazendo o que acima se colocou como uma corporeidade fantasmática, que é peculiar. Gerando assim im-possíveis aberturas. Não se reduzindo num pensamento hermético.

Por conta desse contexto que *Haddock-Lobo* afirma que o seu “*objetivo agora é analisar esse caráter de, “refém dos franceses”.*” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.76 apud DERRIDA, 2001), “*aquilo que provoca essa,*” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.76), “*perturbação da identidade*”, (HADDOCK-LOBO, 2020, p.76 apud DERRIDA, 2001), “*em Derrida,*” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.76). E para além desse pensamento, se abrindo ainda mais.

A continuidade desse objetivo se dá, avança, “para que, respeitando as diferenças e singularidades, um dia eu seja capaz de pensar tantos outros mares ou hífen coloniais que nos marcam, como afro-brasileiro, o latino-americano e o ameríndio.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.76 e 77). Ou seja, “as aberturas através dessas distintas e milhares, in-finitas travessias. Sendo assim, é nesse contexto que surge a resistência, através justamente de uma experiência, então, mais ancestral do que a ancestralidade sanguínea”. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.81). Por isso, a imaterialidade cultural são tecidos oceânicos de materialidades nas ancestralidades, onde esses fantasmas, são as referências para experiências e respostas nesses pro-jetos, nessas investigações filosóficas, mas também quase filosóficas. Assim, pontua Haddock-Lobo.

Se no navio negreiro começava o processo de desterritorialização de jejes, nagôs, bantos, sua arqui-ancestralidade também se encontrava lá, e o candomblé nasce, nesse momento, como resistência. Na medida em que, na não aceitação de seu nome dado pelo colonizador, ou na revolta da perda de sua família e de sua raiz, um certo grupo de pessoas se encontra como família e são, sob as bênçãos de voduns, inquices e orixás, rebatizados por sua própria lei. Não sob o cunho dos nomes e sobrenomes que eram concedidos aos escravos, mas a partir de uma certa experiência de *ancestralidade*. Reinventando-se, resistindo e, ainda por cima, sob a bênção de muitos deuses que dançam. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.81).

Nesse sentido, “saudando as entidades dançantes dessas muitas encruzilhadas que aqui nos rondam, brindo-as, e danço com elas, como numa coreografia sem lugar que só me arrisco a ensaiar quando escrevo”. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.93). Uma das características das metodologias dessas materialidades quase estéticas, quase transcendentais, quase filosóficas. Pois “pensar-escrever-enviar é também dançar, mas uma dança que deve também esforçar-se por desabitar a geografia.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.93). E promover um atravessamento fantasmático que não é da ordem do resultado alcançado, mas sim da experiência que se esvai, do ritmo que não precisa completar e do passo dançante que não tem final delimitado, como a escrita que se dá nas reticências, ao modo das travessias nas experiências coloniais que ainda estão em percurso.

Se aquela escrita que Bacon denunciava se dava em defesa de uma escrita tida por rigorosa, científica, filosófica (análise, classificação, ordenação, demonstração, descrição, entre outros tantos mitos nos quais a filosofia parece ainda querer se apoiar). Fica uma questão, podemos muito bem pensá-la como algo da ordem da *topografia* ou da *topologia*. Eis que se coloca outra questão, mas será que não

poderíamos pensa-la, de modo diferente, como uma coreografia? (HADDOCK-LOBO, 2020,94). Nesse sentido, pensar a *Khôra* ao invés do *topos* como a metáfora mais confortável para o lugar da filosofia, é repensar a relação, portanto, que se tem, aqui também, com a *grafia*, que não sendo mais a descrição topológica da indicação precisa dos lugares. (HADDOCK-LOBO, 2020, p.94).

De acordo com isso, “passa a ser vista como errância, ou como o “élitro que flutua”, nas *palavras de Derrida*.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.94). Onde o dançar, na grafia do coreografar, que será exposto mais a frente com a transversalidade entre desconstrução e arquitetura, são outras materialidades e outras metodologias no âmbito dos fantasmas da colônia para a Filosofia. É a própria experiência colonial agora, como “conteúdo” filosófico, sendo a travessia seu movimento de pensamento que pela resistência, estar se dando em aberto, envolvendo singularidades e im-possibilidades.

Ou seja, ao trazer a imagem de uma pequena asa de inseto que cai, de modo não-previsível, sem rumo certo, nem aqui nem lá, mas aqui e lá, num baile desterrante, o filósofo, também nascido do outro lado do Mediterrâneo, como mesmo pontua Haddock-Lobo, este filósofo, um ser da colônia, nos faz pensar no movimento da dança-escrita, como a da pena que passeia e rabisca o papel, e que hoje se mostra ritmadamente pelos toques dos dedos no teclado. E “a escrita-dança que aqui se pretende carta, e mais, uma carta a um humano, deve, por tudo isso, se fazer marcar por certa experiência de escrita- palavra essa, “experiência”, tão cara ao humano como ao derridiano que aqui escreve.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.94).

Porém Haddock-Lobo insiste em perguntar, para se fazer mais evidente “mas o que seria essa “experiência”, em termos de desconstrução, se a relação com isto que escapa, o real, é sempre, e em certa medida, uma experiência precária, provisória, parcial de alguns rastros que se nos apresentam?” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.94). E reforça com “outra pergunta, quando questiona como representar essa experiência, se isso que escapa é irrepresentável e, por isso, a própria experiência de escrita é ela também fugidia e dispersa?” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.94). Em meio a estas perguntas deixam-se aqui abaixo, como inquietação, algumas de suas outras características, como um viés de “resolução”. Assim pontua Haddock-Lobo.

E é em nome dessa experiência mesma, a mais radical, ainda que parcial e aporética, que a escrita filosófica deve, ou deveria, se configurar de outro modo: não mais na tentativa de representar as coisas, de pretender dar conta, esgotar o real; mas, talvez – e sempre talvez como nos ensina Derrida – nesse movimento que não pretende dar conta das coisas, que abre mão desse impulso faminto por aprisionar os entes, a escrita filosófica possa, enfim, representar o que há de mais real em todas as nossas experiências: não as coisas, mas o mergulho, a travessia, o jogo mesmo do real que de algum modo se representa tão mais verdadeiramente quanto menos se pretende representar. (HADDOCK-LOBO, 2020, p. 95).

Pois, o flutuar do élitro, é um percurso desprezioso, mas que inquieta. A escrita-dança afro se dá no secreto conceito da resistência onde nunca deixou de operar buscando se escapar, visando fugir dos açoites, como filhos da cor da noite. Esse escapamento, esse escorregar, deslizar e escorrer pelas mãos na travessia é uma exposição dessa materialidade quase filosófica e fantasmática na experiência colonial a ser nesses escritos im-possivelmente relatados.

1.2 Materialidades Filosóficas e o Material Egípcio-Africano: Rastros de travessias na filosofia ocidental (Grécia Antiga)

As materialidades filosóficas, que se dão com as experiências coloniais, expostas acima, na seção anterior, há tempos, deixaram rastros que estão a *gingar*⁶ por distintos ambientes dos pensamentos na humanidade nos quais as inversões marginais movimentando e deslocando cenários filosóficos aconteceram muito antes da Filosofia na Grécia Antiga. Por conta disso, no e-book de publicação coletiva intitulada *Ética e Filosofia: Gênero, Raça e Diversidade Cultural*, habita um pertinente capítulo, de autoria dos pensadores da Filosofia, Renato Nogueira e Marcelo Moraes, texto denominado *A Filosofia no Egito Antigo: os gregos não inventaram a filosofia*.

Esses escritos são as abordagens principais deste tópico tornaram-se pertinentes para esta pesquisa devido às origens diversas do nascimento da Filosofia que o referido tecido gramatical expõe na obra coletiva. Se abrindo para configurações indecíveis de rastros como origens filosóficas já anteriores à Grécia Antiga. Trazendo outra história da Filosofia para os espaços da academia e fora deste. Colocando inclusive a ideia quase conceitual de rastros, suas operações à margem da filosofia (operando, por tempos, a importância da travessia), como uma expressão que provoca e questiona as origens filosóficas, colocando em questão raciocínios na história da Filosofia contrários a um pensamento mais hermético ou dogmático de origem da Filosofia, no sentido de afirmar que este saber nasceu em um determinado momento fixo da humanidade.

Nesse sentido, ao falar de origens, o pensamento filosófico como um saber, acontece

⁶ Nas expressões filosóficas às margens, através das experiências coloniais, o termo *ginga* torna-se mais adequado. Porque é o Corpo Negro, como escrito sobre o pensador Achille Mbembe, que, no Brasil, mediante a violência resolve gingar, e isto é um escapamento desse pensar que se dá nas marginalidades afro-filosóficas, é da dança, é o jogo, é a resistência, é a experimentação como resposta desse artista do corpo e dos lugares, esse marginal que ginga, logo pensa. E assim, mesmo no útero do sistema escravocrata, com sua ginga, faz a cúpula opressora se curvar. Isso acontecendo nas inúmeras experiências corporais de heranças pretas no sistema escravocrata brasileiro, como a capoeira, o tambor de crioula, o jongo, e o reggae roots jamaicano-maranhense. Nesse sentido, *Afro-Filosofia* afim à ginga. *Afro-Filosofia* é o marginal pensamento filosófico e seus inúmeros hifens, ou seja, são às margens da Filosofia como experimentações que advém das heranças africanas. O que mais a frente será exposto à importância dos rastros filosóficos no material afro-egípcio.

como universo de inúmeros suportes, como outro viés de pré-supostos, em que o prévio como origem não é consequência de uma base fixa, sólida, mas sim fluida, arenosa, à maneira dos rastros, atravessadores que deixam suas *materialidades*, como “produção” de saberes e conhecimentos.


Isso tudo ganha maior suporte argumentativo quando esses pensadores, no texto em questão, colocaram “alguns elementos para um conjunto de debates relevantes na história da filosofia, a respeito das próprias versões da historiografia do pensamento filosófico”, além disso, também, segundo eles, passam a abordar “um assunto que passou a ser mais debatido no Brasil na segunda década do século XXI, a hipótese da origem grega da Filosofia”. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.99).

É importante afirmar que esse texto e a hipótese acontecem no livro acima mencionado sendo uma releitura ampliada de um pequeno texto publicado na revista *Cult* em 2015 com o título *Os gregos não inventaram a Filosofia*. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.99) dando continuidade a um trabalho de exposição de investigação em andamento.

Os referidos pensadores são assertivos ao afirmarem que a principal hipótese, nesta pesquisa permanece como pano de fundo, a saber, “a Filosofia não nasceu na Grécia” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.99), ou seja, no texto em questão, ao longo do seu desenvolvimento, essa hipótese é o principal movimento argumentativo a ser trabalho como inquirição. Mas, segundo os mesmos, “enganam-se as críticas que afirmam que queremos fazer um deslocamento da Europa para a África”. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.99). O que deixa mais intrigante o modo de elaboração e exposição desse acervo gramatical.

É nesse viés, que aparece como relação desta investigação a importância dos rastros como expressão filosófica das margens (na importância de suas travessias africanas), pois, para os pensadores, os primeiros textos, pelo menos, os mais antigos que temos notícia até o momento: são africanos, localizados no Egito Antigo. Nesse sentido, pela maneira da desconstrução, envolvendo as margens da filosofia e seus rastros na travessia na lateral, podemos até afirmar que “a filosofia nasceu africana, negra, emergiu egípcia.” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.99). Mas, também não é essa a constatação principal e prioritária que foi colocada no resultado da pesquisa em questão. Esse não é o ponto de questionamento.

Para os autores de nosso protagonismo nesta performance marginal da filosofia, “o problema a ser investigado é de outra natureza”. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.99). Segundo eles, “a Filosofia “nasceu” em muitos lugares. Nós discordamos que tenha sido exclusividade grega.” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.99). E com isso, os mesmos detalham essa constatação nessa profunda citação abaixo, que se torna uma carta que flutua nos desvios.

Não pedimos que pesquisadoras e pesquisadores da área mudem de opinião; mas que se disponham a examinar nossos argumentos, investigar os documentos históricos, os textos e, tal como exige a filosofia, mudar de ponto de vista sempre que os argumentos sólidos e consistentes assim exigirem. A polêmica está no caráter filosófico dos escritos egípcios. Nós estamos de acordo com Diop e Obenga, o material egípcio é filosófico. Não se trata de afirmar que a filosofia nasceu no Egito e substituir Tales de Mileto ou Platão por Ptah-hotep. Não pedimos a retirada da “certidão grega da filosofia” dos manuais; mas, ela não pode vir sozinha, sem o registro de que existem posições a favor do nascimento africano. Os manuais de filosofia precisam incluir versões diversas sobre o seu “nascimento” reconhecendo a legitimidade de todas, assim como não ignoramos perspectivas diferentes em várias questões filosóficas. É perigoso e reducionista para uma boa formação filosófica reduzir toda a filosofia a poucas tradições. Com efeito, o problema não seria estritamente teórico; mas, político (e obviamente filosófico). Defendemos a tese de que o Ocidente tem em sua constituição, marcas egípcias, ou seja, o Ocidente foi formado a partir da sua relação com outros povos, entre eles o Egito – ou *Kemet* - , terra negra ou país de homens negros, *kmt* (negros; preto-carvão -, país e região africana de povo preto, como nos explica DIOP). (NOGUERA; MORAES, 2020, p.101).

Eles “reforçam a ideia de que o que se convencionou chamar de Ocidente teve origem na Mesopotâmia e no Egito, isto é, na Ásia e na África. O Egito inspirou fortemente toda a civilização grega” (NOGUERA; MORAES, 2020, p. 101 apud GARAUDY, 1983,), com isso, o ocidente é formação de distintas origens, o que leva, mais a frente, para uma desconstrução de lugar e de arquitetura ocidental dotada de uma base fixa, operada mais uma vez pela leitura filosófica às margens onde as marcas (rastros) afro-egípcios destinam suas materialidades (material) filosóficas que foram significativas para as travessias do pensamento filosófico na Grécia Antiga.

Essa constatação segue e adentra as origens dos próprios pensadores clássicos da filosofia na Grécia Antiga, tendo em vista que “a sofisticação dos egípcios era de tanta excelência, que Platão compreendeu a importância da escrita e do modelo de arquivamento que possibilitara a uma compreensão histórica do passado egípcio.” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.102).

Por esse motivo, que em Platão encontramos a fala de Sólon, que os gregos pertos dos egípcios eram crianças, uma vez que *perdestes a memória, pois morreram os sobreviventes sem terem legado o seu depoimento à escrita durante muitas gerações* (PLATÃO, 2013, 23a). Diante dessa admiração e esse reconhecimento, podemos entender a afirmação de Heródoto, que conta que Platão viveu quase dez anos no Egito. Acreditamos que dessa vivência como o povo africano, Platão pensou o modelo político para a Grécia na figura do rei-filósofo, que, em muito, se assemelha e imagem do faraó. Além disso, não devemos esquecer a sua teoria da reminiscência, que pode ser entendida a partir da compreensão egípcia do mundo dos vivos e dos mortos. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.102).

Essas escrituras tem relação direta com algumas explicações em *Democracias*

Espectrais: Por uma Desconstrução da Colonialidade do pensador Marcelo José Derzi Moraes, sobretudo, a importância da escrita afro-egípcia como também material filosófico, e suas origens como rastros de anterioridade ao pensamento filosófico clássico da Grécia Antiga. Não por acaso, que Moraes ao tratar dessa relação África, Egito Antigo e Platão, deixou como argumento comparativo e consequente que *em A República*, Platão irá definir a soberania do Bem como absoluto, como incondicional e indivisível em seu princípio.

É nesse ponto que reinicia o movimento deslocador e marginal-filosófico, pois, nesse sentido, o logos, que corresponde ao bem, que se mostraria na representatividade do Sol, ocuparia o lugar central, o que possibilita o referido autor avançar nos rastros dessas origens, quando ele expõe que na Filosofia, o sol vai ser metáfora, ou a representação por excelência, do caminho para ser chegar à iluminação, à luz originária, o centro. Isso abre para o acontecimento quase teórico entre as margens e o centro que opera Moraes, quando versa que os antigos faraós eram considerados e chamados de rei-sol, ocupando um lugar central e absoluto nas sociedades egípcias.

O que leva Moraes a usar como conclusão que ficaram “relações existentes de Platão com o Egito, e o quanto o papel do rei-filósofo se assemelha, no mínimo, ao do faraó”. (MORAES, 2020, p.89). Embora, no texto de Moraes um viés desse movimento deslocador argumentativo apresente um detalhe diferenciador que, pelo menos “desde os egípcios, passando por Platão, a metáfora da luz, do sol, tenha sido completamente ligado a uma fonte de força, poder, violência ou de violação”. (MORAES, 2020, p. 89 e 90), mesmo nesse percurso, tanto no próprio texto do autor, quanto nesta investigação, a admissão de uma anterioridade, ou seja, de suas origens, desse material filosófico africano-egípcio com relação à Platão torna-se uma realidade.

Outro item desse material filosófico egípcio e o advento de origens da Filosofia, também reforça outra questão da travessia, que é o caráter móvel da criação desses pensamentos filosóficos, dos africanos para a Grécia antiga, se dando pelo contato e troca, cruzamento de modos de pensar, costumes, encontros, acontecendo nas viagens. Afinal, “essa prática de viajar ao Egito, por exemplo, era tão comum, que é sabido que além de Platão, Tales, Sólon, Aristóteles, Pitágoras e outros também viajaram ao Egito”. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.102).

E, além disso, “naquela época viajar ao Egito era para um grego, um meio de ter “mais lembranças que se tivessem mil anos”! Encontrar a memória que ele não tem ou reencontrar a que não tem mais”. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.102 apud HARTOG, 2004, p. 59). O que leva à outra relação com os gregos pautados na questão mítico-filosófica sobre a memória,

tão famosa com o próprio Sócrates de Platão. Além disso, ainda sobre essas origens e acerca das influências disso tudo no pensamento platônico, os pensadores afirmam abaixo.

Pitágoras, o filósofo de Samos, possivelmente foi o filósofo que mais tempo permaneceu no Egito, tendo ficado por lá, por quase vinte e dois anos, passando a ter uma *vista do alto que permite aperceber as esferas da vida e as ciências numa ordem concêntrica; compreender a involução do espírito na matéria pela criação universal* (NOGUERA; MORAES, 2020, p.102 apud SCHURÉ, 1986, p. 24). Cabendo lembrar, que, segundo, Diógenes Laértios (2008, p. 87), Pitágoras ensinou a Platão a teoria do inteligível. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.103).

Ainda sobre a filosofia clássica grega, “se recorrermos à literatura egípcia podemos encontrar um vasto material de produções filosóficas, nas quais o homem podia dialogar com sua própria alma sobre temas metafísicos” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.103 apud EI-NADOURY; VERCOUTTER, 2006, p. 152). Nesse sentido, sobre Aristóteles também os pensadores expõem as travessias de seus pensamentos filosóficos junto aos egípcios africanos. Como escrito abaixo.

Aristóteles também reconheceu a sabedoria egípcia, destacando, sobretudo, o mundo inteligível egípcio ao pensarem as ideias de múltiplo e uno, o que implicará nas ideias universais. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.103). Essas concepções são as mesmas de Pitágoras, que possui a unidade, o uno e a matemática como princípio de sua filosofia. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.103). De acordo com Aristóteles, *os sábios do Egito já conheciam essas formas correctamente, e exprimiam-nas sem usar a linguagem, mas por sinais e assim eram os seus livros. A primeira causa criou apenas através da sua essência* (NOGUERA; MORAES, 2020, p.103 apud ARISTÓTELES, 2010, p. 55) . Dizemos que os sábios do Egito já tinham visto com a subtileza da sua imaginação esse mundo inteligível e as formas que se encontram nele e as conheciam de forma correcta, fosse através de um saber adquirido, ou por instinto e um saber natural. A prova disso é que quando queriam descrever algo o explicavam com uma sabedoria correcta e sublime (NOGUERA; MORAES, 2020, p.103 apud ARISTÓTELES, 2010, p. 199).

Nesse sentido, movimentando ainda mais acerca da importância do material egípcio como filosófico, anterior aos gregos, se seguirmos nessa linha metafísica, em *A filosofia antes dos gregos*, José Nunes Carreira aponta sobre uma ontologia egípcia, Segundo os autores esse estudo apresenta “questões sobre o ser, sobre a existência, o movimento, que não devem em nada ao pensamento grego, pois elaboraram seus próprios princípios de identidade, de não contradição e o pensamento do não-ser.” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.103).

Ainda segundo Nunes Carreira, “entendendo o mundo como uma constante mudança, o egípcio sabia lidar com o não-ser enquanto aquilo que não é para determinar a sua existência e seu estarno mundo”. (NOGUERA. MORAES: 2020, p.103). O que levava a “pensar o tempo, questão clássica da filosofia completamente de ordem metafísica.” (NOGUERA; MORAES,

2020, p.103). Isso, como exposto nessa pesquisa, antes da Grécia Antiga.

Outros destaques se dão com os egípcios possuindo essa compreensão de temporalidade, “entendendo o tempo de diversas maneiras, seja ele enquanto uma eterna repetição ou um eterno retorno.” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.104-105 apud HARRIS, 1998). Isso presente também nos “conceitos de eternidade-djet que tem uma noção de estaticidade do tempo e o de eternidade-neheh, que explica o tempo enquanto fluidez.” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.105 apud ARAÚJO, 2000). Muito próximo ao que se busca aqui colocar com os referidos questionamentos acerca de uma visão mais enclausurada de Filosofia ocidental.

Além disso, José Nunes Carreira também irá nos apresentar uma compreensão egípcia acerca do tempo, que em termos de eternidade e de infinitude escapariam ao tempo enquanto um período determinado fechado dentro de uma possibilidade passada e futura. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.105). Segundo ele, os egípcios chamavam o tempo oportuno de Tp, que se assemelharia ao kairós grego (NOGUERA; MORAES, 2020, p.105 apud CARREIRA, 1994, p. 65).

É por conta dessas constatações, segundo os pensadores dessa pesquisa, que “o pensamento egípcio lançou a base mais importante para a criação de uma autêntica ontologia, a saber, os meios linguísticos necessários à formulação de noções filosóficas.” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.105 apud CARREIRA, 1994, p. 55). O que personifica ainda mais as misteriosas, arenosas e a primazia da escrita afro-egípcia para com a produção (materialidade) filosófica que contribuiu para o legado na Grécia Antiga.

O fluxo gramatical que opera características para um pensar filosófico, que se deu nas distinções da língua grega, entre as culturas dos povos indígenas, de outros povos africanos e de outras culturas também são de grande consistência no Egito Antigo, por exemplo, “há na língua egípcia dois verbos para “ser”, um dos quais (wn/n) com dois participios, designando o “ente” e “o que foi”, uma capacidade que o latim não possui”. Isso acontecendo também “na forma finita e fazem afirmações sobre a existência dos seres” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.105 apud CARREIRA, 1994, p. 55). Deixando os rastros atmosféricos, ontológicos e linguísticos para as operações filosóficas inéditas na história da humanidade por meio desses cruzamentos que vão se dá no futuro para o pensamento filosófico entre África Egípcia e Grécia Antiga o que torna possível afirmar com mais consistência, também por um viés dessas materialidades filosóficas atravessadas pelas leituras desses cruzamentos, que “o filósofo congolês Théophile Obenga traduziu o termo egípcio rekhet para filosofia”. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.105). Onde, para esse pensador “Rekhet significa perguntar pela natureza

das coisas (khet) baseado no conhecimento acurado (rekhet) e bom (nefer) discernimento (upi).” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.105).

Dando maior exposição a essas investigações os autores detalham que “a palavra upi significa “julgar”, “discernir”, o que é “dissecar”. “A palavra cognata upet significa “especificação”, “julgamento” e upset quer dizer “específico””, isto é, dar os detalhes de algo (NOGUERA; MORAES, 2020, p.105 apud OBENGA, 2004, p.33-34) configurando assim e deixando toda uma *performance* de grafias e jogo gramatical anterior aos gregos, aos alemães e outros ditos lugares de excelência da filosofia ocidental, em que com relação a esses últimos, pelas expressões, os afro-egípcios não deixam em nada a desejar principalmente como suporte filosófico quase conceitual.

Nossa interpretação sobre os ensinamentos do filósofo Ptah-hotep da 5ª Dinastia do Reino Antigo, que vivera no período entre 2380 e 2342 antes da era cristã, é de que esse filósofo praticava *rekhet*, ou seja, filosofia. O filósofo não menciona diretamente a deusa Maat; mas, ela aparece de modo indireto à medida que a balança é um dos seus principais símbolos. O conceito, o signo, o elemento, “*Maat*”, circunscreve várias ideias: “harmonia”, “verdade”, “ordem”. A sua balança é o instrumento que mede a palavra. O que está em jogo na contenda é o uso adequado da balança para mensurar a verdade. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.105 e 106).

Nesse sentido, “é por isso, que a arte do rekhet é inconclusa, sempre podemos encontrar um contendor com balança mais precisa, pois os limites da rekhet não podem ser alcançados e a destreza de nenhum artista é perfeita” (NOGUERA; MORAES, 2020, p.108 apud PTAHHOTEP, 2000, pp. 244-259) já trazendo nesses rastros afro-egípcios (kemeticos), as incompletudes e as aberturas presentes nas imperfeições humanas, muito frequente nas narrativas dos gregos, nas suas secretas indecidilidades.

O filósofo grego Sócrates, discípulo de Platão, irá reproduzir o mesmo ensinamento de Ptah-hotep, do perigo da vaidade do conhecimento, nos alertando de que nada sabemos, e que estamos sempre aprendendo: Não te envaideças de teu conhecimento, toma conselho tanto do ignorante quanto do instruído, pois os limites da arte não podem ser alcançados e a destreza de nenhum artista é perfeita. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.108 apud PTAH-HOTEP, 2010, p. 247).

Além disso, “se recorrermos aos Protestos de um Camponês Eloquentemente, texto que data 2065 a.C, encontraremos uma reflexão ética acerca da justiça”. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.108). Isto porque “nesse texto podemos ler que não se deve roubar as coisas de um pobre, um homem humilde que sabes quem é”, visto que, “O ar do pobre são seus pertences, quem os toma tapa seu nariz. (...) Quem combate a mentira favorece a verdade” (NOGUERA;

MORAES, 2020, p.108 apud ARAÚJO, 2000, p. 238).

Como vimos, os *kemetianos* possuíam uma concepção de justiça, que poderia ser regulado por leis divinas ou por leis humanas. Mais uma vez encontramos um elemento que destrói todos os preconceitos acerca do pensamento egípcio, uma vez que os egípcios possuíam uma ideia ou um conceito de justiça que era traduzido na palavra *maât*. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.108). O conceito de *maât* pode ser entendido de diversas formas, pois seu uso era variado, desde o nome da deusa até um conceito abstrato regulador da vida social quanto o conceito de justiça limitado ao direito. (NOGUERA; MORAES, 2020, p.108).

E com isso, “pensar *maât* enquanto espírito, justiça, bem, são formas que demonstram a capacidade de abstração e reflexão filosófica do povo africano egípcio”(NOGUERA; MORAES, 2020, p.108). E engendra, com tudo que foi exposto acima, por meio dos protagonistas pensadores que deixaram essas produções, materialidades filosóficas, um forte movimento de pensamento filosófico, anterior à Grécia Antiga.

1.3 A Saga de Agontimé: Rastros e Supostas Origens da *Operação do Feminino* a partir do Tambor de Mina Afro-Maranhense

Céu azul, Rio Anil, **Dorme a Serpente**⁷;

Levanta miss Serpente, põe tua lente de contato;

Mira dos mirantes;

Os piratas não param de chegar;

Vem ver como é que é;

Vem sacudir a ilha grande;

Vem dançar, vem dançar;

Alhadeff te espera na casa de nagô;

Alhadeff te espera na casa de nagô;

Eu quero ver;

Eu quero ver a serpente acordar;

Eu quero ver;

Eu quero ver a serpente acordar;

Pra nunca mais a cidade dormir;

Pra nunca mais a cidade dormir;

Na batida que vai, fareja e rosna;

E voa sobre os tempos da cidade;

⁷ Grifos nossos. Assim, todos os grifos desta letra/poema, sendo os rastros da *différance* de outras textualidades.

Acorda mademoiselle serpente;
 Desfila na rua da inveja dessa gente;
Vem que o touro encantado;
Já te espera acordado;
 Ouve o coro do meu batalhão pesado;

Acorda milady, **vem ver São João;**
Vem cá vem dançar com teu Cazumbá;
 Desperta do sono derrama veneno;
Faz tua fuzarca o teu Carnaval;

(BALEIRO, Zeca, interpretação, **A Serpente**- Outra Lenda).

Composição: ARAÚJO, Antônio Celso Borges. SANTOS, José de Ribamar Coelho. MUSSOTO, Ramiro.

Álbum Musical (DVD): Pet Shop Mundo Cão. 2002.

É com essa letra poética intitulada *A Serpente*, sendo outra lenda, que acontecem outras explicações sobre o material filosófico na cultura afro-maranhense, nas bordas, no viés das experimentações e experiências coloniais afro-brasileiros e para além.

Nesse sentido, a letra da música *A Serpente* provoca, neste texto, a atuação de mistérios, do que se provoca a ideia de real, envolvendo concreto e abstrato, nas afro-filosofias de heranças maranhenses e, por isso, desencadeia-se leituras outras da ideia de verdade nesse pensamento marginal filosófico.

As questões da verdade têm afinidades com os mistérios da Corporeidade na Cultura Matriarcal nas “raízes” das religiosidades e das ancestralidades afro-maranhenses e ameríndio-maranhenses, onde, nestes escritos, têm nos supostos rastros do *Tambor de Mina do Maranhão* suas representatividades.

Junto a isso, a expressão e os valores, afro-filosóficos e ameríndio-filosóficos, com *A Encantaria* e as verdades-não-verdades dos encantados. A representação da *Serpente Encantada*⁸, que aparece como outra lenda, na letra da música interpretada pelo cantor

⁸ A Tese da Serpente Encantada, como Mulher encantada, na região do norte do estado do Maranhão tem uma forte afinidade, dentre outras, com o texto *Rosalina, Cobra Grande da Lagoa*, presente na obra *Maranhão Encantado: Encantarias Maranhenses e outras Histórias*, obra da antropóloga Mundicarmo Ferretti. Nesta obra, a renomada antropóloga, grande pesquisadora das religiões de matriz africana no estado do Maranhão, apresenta a importância da Encantaria, que são entidades que atuam nessa relação visível-Invisível. Atuam nesse entre. Uma delas é a dona Rosalina, Grande Serpente Encantada. No texto acima eis uma das características da Cobra Grande, ser uma relação direta com o mito da Serpente Encantada de São Luís e do Estado do Maranhão. Em uma versão, nesse texto, diz que Rosalina, que era uma mulher, seu pai era dotado de poderes mágicos. E assim, eles viviam em um lugar onde havia uma lagoa encantada, e onde escondia muita riqueza. Um dia Rosalina descobriu essa lagoa e para proteger aquele lugar, se valeu da Encantaria, então usou sua força se transformando numa assustadora

maranhense Zeca Baleiro, destina outras maneiras de se relacionar com as questões filosóficas sobre a ideia de verdade e, nisso, a ideia de *Serpente-Mulher Encantada*, e a operação feminino-matriarcal como supostos “rastros” nas verdades-travessias afro-maranhenses e ameríndia-maranhenses, representados com a *Saga de Nã Agontimé*, do Tambor de Mina do Maranhão e as materialidades filosóficas nestas travessias, supracitadas e outras encantarias do meio norte brasileiro.

São as experimentações singulares que nas suposições abaixo, seus escapamentos, fazem operar o que Derrida expôs, na forma *de operação do feminino* e a ação das suas inversões, as margens, não sendo o oposto do masculino e das ideias de verdades nas filosofias ocidentais logocêntricas. Por isso, o texto sobre a *Rainha de Daomé* sendo, supostamente, misteriosamente, a criadora da *Casa das Minas do Maranhão*, é um relato que flerta com questionamentos, nas bordas, sobre a operação do feminino, da suposição como distância, seus Véus e, também, sobre a ideia de Verdade o que levará às outras incursões, nos desvios, nas suas aberturas e textualidades, acerca da ideia de corpo, corporeidade e arquitetura na Filosofia e cultura afro-maranhense.

Só, por exemplo, o existir da suposição, seu real no escapamento, da ideia da *Serpente Encantada em São Luís* do Maranhão, talvez seja o maior mistério deste povo que tem aparência de ser uma mera lenda, mas que faz operar os abalos a partir destes segredos, que atravessa religiosidades, nas culturas do meio norte brasileiro, ou seja, Pará, Maranhão e Piauí e, com isso, implicando em ações filosóficas às margens levando a outras práticas entre os seres humanos e até norteiam outros edifícios e instituições, outras arquiteturas.

Uma misteriosa e suposta existência de uma rainha agora será recontada. Refere-se sobre traços característicos dessa travessia, que se dá às margens, nas vivências dessas experiências coloniais que se denominam aqui de afro-filosóficas (como representatividade para o viés afro-maranhense). Nos hífen dos fantasmas da Colonialidade. Sendo colocadas também como supostas origens dos rastros acerca da *Operação do Feminino*.

É o acontecer do invisível-visível que faz atuar, seus mistérios, suas suposições e o seu existir estando em secreto, movimentando instituições, histórias e eventos.

Esse material afro-filosófico que tem seu existir no que talvez não acontecesse, ocorrendo através do próprio escapamento e, por isso, uma das suas principais características, a suposição. Uma suspensão dos juízos que até na Filosofia logocêntrica operou aparições com

cobra como forma de proteção. (FERRETTI, 2000, p. 37-38). Por isso, a mensagem da proteção e do esconder, proteger, o que há de mais rico na ilha encantada. O que ganha requintes com a ideia da outra lenda, consistindo no acordar da Serpente para a ilha nunca mais dormir.

seus fantasmas, não reconhecidos como tais. É sobre esse outro material filosófico nas travessias, acompanhado das heranças desde a África-egípcia, que fica abaixo a história de rastros nas supostas perpetuações do reino influenciados por uma mulher, que por ela, em secreto, talvez ainda faz acontecer a existência, nesse acontecer que se dá no não-acontecer, de uma das maiores instituições de instituições religiosas no meio norte brasileiro.

Trata-se aqui dos rastros e origens da *Casa das Minas de São Luís do Maranhão e a história de sua suposta Rainha primeira, a Nã Agontimé* em que a maior característica dessa instituição religiosa é a sua referência matriarcal tornando o existir misterioso desse reinado, cuja sua certeza insiste em se escapar, um dos maiores protagonismos, performances, que se abre para o impossível, devido às impensáveis aparições dos fantasmas dessa história, que talvez mantenha a existência dessa instituição nas afinidades com outras distintas que dela se relaciona e provoca.

Como história a ser recontada, abaixo algumas constatações de *Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti*, professora e antropóloga da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Que escreveu o artigo intitulado *A saga de Nã Agontimé*⁹, em homenagem ao pesquisador da cultura afro-maranhense, Sergio Ferretti.

Nesse sentido, o texto de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti situa que “*a bibliografia antropológica acerca das religiões afro-brasileiras*”, que é o tema da pesquisa dela, é extensa e densa, porém ficou a busca apenas de “situar a singularidade da Casa das Minas de São Luís do Maranhão nesse contexto.” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.406). O que se alarga para os elementos que provocam esta investigação, neste capítulo primeiro. As inversões, seus desvios, deslocamentos, movimentos filosóficos, com as experiências coloniais, que se dão às margens, com as travessias.

Como uma das suas fontes, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti expõem de início que “ Pierre Verger apresentou a hipótese de que o culto dos voduns de Abomé teria sido trazido para São Luís do Maranhão no começo do século XIX pela mãe do rei Ghézo”, esta informação sendo na verdade uma suposição, como referido acima, se dando através da travessia, pois “*ela foi* vendida como escrava ao tráfico negreiro pelo

⁹ Esta pesquisa de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti foi em homenagem ao trabalho de pesquisa do antropólogo Sergio Ferretti. Este que foi um dos maiores pesquisadores tanto do Tambor de Mina como também do Tambor de Crioula do Estado do Maranhão, sendo uma das maiores referências que possibilita hoje todas essas exposições. Em parceria com sua esposa, Mundicarmo Ferretti, deixou ainda maiores contribuições, principalmente no viés do Tambor de Mina. Mundicarmo Ferretti relata em uma das suas maiores obras, a história de Nã Agontimé. Como Rainha de Daomé e provavelmente a pessoa que trouxe a religiosidade para a casa das Minas de São Luís do Maranhão. Em *Desceu na Guma*. O caboclo do Tambor de Mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís: a Casa Fanti-Ashanti, a partir da página 38, a autora começa a citar Nã Agontimé e seu ineditismo como Saga.

irmão por parte de pai de Ghézo, o rei Adandozan”. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.395). O que faz aparecer, com mais detalhes, características, nesse talvez não acontecer de um pensar afro-filosófico sobre as operações nas margens. Como o citado abaixo.

Desejos misturados a dados oriundos das duas margens do Atlântico confluem para a construção da hipótese. Há, na margem brasileira, o desejo de Verger de explicar a intrigante presença de divindades da família real do Daomé no culto da Casa das Minas do Maranhão. Na margem africana, transparece nas fontes utilizadas o desejo de engrandecimento da memória do “grande rei Ghézo” (EDUARDO, 1948, p. 15) na história da realeza do antigo Daomé. A hipótese, cuja construção somos convidados a acompanhar, interpela de imediato o leitor não apenas pelos vívidos detalhes provenientes de pesquisa e da longa vivência de Verger na África. Subjaz a seu texto um notável *pathos* dramático, pois os passos da história narrada encarnam-se em ações de sujeitos comprovada ou supostamente históricos. As informações até então existentes relativas às conexões dos voduns maranhenses com os da família real do Daomé, expandidas por dados convergentes, **articulam-se em uma narrativa que**, ainda que apresentada como pura especulação, **ganha de imediato grande eficácia simbólica**. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.395-396).

O resumo da leitura “ trazida por Verger (1953a) das cinco fontes das quaisse extraem os detalhes que comporão sua própria versão final.” Nessa toada, entendo-as como “ variantes míticas, como suposições de uma mesma história que passo a denominar a saga de Nã Agontimé.” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p. 396).

Aspectos dessas diferentes versões narrativas se fundem na composição da hipótese final de Verger (1953a: 158): a mãe de Ghézo estaria entre os membros da família do rei Agongono que “foram vendidos depois de sua morte como escravos e transportados para um ponto desconhecido das duas Américas”. Teriam chegado ao Maranhão, o único lugar das Américas onde divindades ancestrais da família real de Abomé são cultuadas. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p. 397).

“Os nomes de voduns de uma família em especial dessas divindades, a ele citados em 1948 por mãe Andresa em São Luís do Maranhão”, por conta disso, “teriam sido imediatamente reconhecidos pelo principal sacerdote de Abomé, nas heranças, como correspondendo àqueles dos antigos reis do Daomé”. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.397- 398).

Nesse sentido, “como nenhum vodun da lista apresentada por Andresa é posterior ao rei Agongono, fato, aliás, já assinalado por Eduardo (1948), Verger (1953a, p.160),” estas últimas fontes de pesquisa de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, ela então segue na suposta conclusão de que, “é bem possível que o culto das

divindades dos reis de Abomé tenha sido estabelecido na ‘Casa das Minas’ de São Luís do Maranhão por Nã Agontimé”, isso na qualidade de “viúva do rei Agongono, mãe de Ghézo que, com uma parte de sua família, no caso em questão”, sendo que mediante este suposto fato, “foi enviada como escrava por Adandozan e que Dossouyévo e Migan Atindebacou procuraram por tanto tempo em fazendas das duas Américas”. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.398). Esse não acontecer, foi acontecendo em sua materialidade, por isso, como explicado abaixo.

A romancista norte-americana Judith Gleason (1970) atendeu ao apelo de Verger à imaginação investigativa de seus leitores. Essa pletora de elementos transformou-se no romance *Agõtíme: her legend*. Gleason pesquisou no Maranhão e na Bahia, seus capítulos são ilustrados por Carybé, e Verger, que ela nomeia apenas como Fatumbi, foi um de seus principais interlocutores entre os estudiosos do tema: “Era uma vez uma rainha negra, Agontimé, exilada pelodestino de uma África real. Os deuses que ela trouxe para o Novo Mundo conheceram uma modesta sobrevivência. Esta é a sua história, uma exploração de seu destino não louvado” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.398 apud Gleason, 1970, p. V).

Imersos na “inspiração da monografia de Nunes Pereira, o caminho da Casa das Minas da vida real para a ficção literária também ressoou nacionalmente com o romance “Os tambores de São Luís”, esta última, “uma grande obra do intelectual maranhense Josué Montello” (1975).” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.398).

Importante o destaque da vivência, isto porque “Montello compartilhava com Nunes Pereira o sentimento de proximidade da Casa das Minas pelo viés afetivo da vivência de infância em São Luís”. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.398) sendo um referencial nos rastros das vidas desses intelectuais como pessoas, que atravessam a performance literária.

Os tambores da Casa abrem o romance e ressoam pelas ruas por onde trafega Damião, seu principal personagem: instado pelas mãos de Nochê Andresa Maria, Damião adentra a Casa da rua de São Pantaleão, onde “como que se reintegrava no mundo mágico de sua progênie africana [...] qual se voltasse a lhe ser propício o vodum que acompanha na Terra os passos de cada negro”. Era então “outra vez o negro puro, filho de sua raça, em contato com as remotas raízes africanas” (MONTELLO, 1975, p. 7 apud CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.398).

Além desse viés artístico-cultural NA SAGA DE NÃ AGONTIMÉ “Os personagens históricos centrais das narrativas que compõem a saga se entrelaçam por fortes liames de parentesco” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.398),

deixando como tempero nessas suposições as distintas afinidades.

Por exemplo, “Adandozan e Ghézo são classificados como irmãos por parte de pai, do rei Angongono; e Nã Agontimé, vendida aos negreiros por Adandozan, nos é apresentada como a mãe de Ghézo”, sendo que ele, este último “teria mandado buscá-la nas Américas, onde ela teria, possivelmente, fundado a Casadas Minas de São Luís do Maranhão”. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.400).

Os sistemas de parentesco, entretanto, variam enormemente entre as diferentes sociedades humanas, abarcam laços consanguíneos, laços de afinidade e laços rituais e políticos que se articulam em complexos padrões de comportamento, obrigações morais e em diversas terminologias classificatórias. No antigo Daomé, religião, poder e parentesco associavam-se intimamente. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.400).

“Pesquisas acadêmicas mais recentes acerca da história do Daomé e do tráfico negreiro atlântico lançam nova luz sobre os personagens da saga”, afinal, devido a própria história se valer do seu acontecimento como suposição de novos dimensionamentos ficam a aparecer.

A referida pesquisadora, para tanto, retoma e, de certo modo reconta, “a saga de Nã Agontimé, contextualizada e relativizada pelas leituras que pude empreender acerca do tráfico atlântico que então ligava o Brasil/Portugal ao Daomé”. *Ela utiliza* como “referências os trabalhos de Soares (2014), Parés (2013), Costa e Silva (1998, 2004) e Bay (1995, 1998).” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.400). Estudos que deixaram uma literatura a respeito dessa investigação. E ela segue ao expor de outros mistérios que compõem o contexto desta saga. Como abaixo.

Os sacrifícios humanos, por sua vez, eram parte da permanente comunicação simbólica estabelecida entre a realeza e seus ancestrais tornados divindades: os humanos sacrificados eram considerados mensageiros entre os vivos e os habitantes do reino das sombras ou mesmo seus acompanhantes e cuidadores, que deveriam continuar a zelar por eles (BAY, 1995). (COSTA E SILVA, 1994, p.24-25) comenta o quanto a ideia de Estado-nação no Daomé desdobrava-se “sob o disfarce de eternidade” como uma realidade espiritual: “dela e de sua representação como estado não se excluía os ancestrais e os vindouros”. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.400- 401).

Outro elemento dessa história é que “a escolha feita por Ghézo dessa esposa de Agonglo como rainha-mãe associa-se claramente a sua ascensão ao poder em 1818”. Mesmo com informações divergentes como “o caso de Bay (1995, p. 19) mencionar que, por volta de 1840, uma pessoa foi instituída para reinar como

kpojito, sob o nome de Agontimé”, para as fontes dessa suposta história “nenhum dos relatos a que tive acesso indica quando exatamente essa eleição teria ocorrido, e as razões dessa escolha permanecem especulativas.” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.402). O que faz deixar no horizonte a força secreta dessa Rainha, cuja suas heranças se dão como o abaixo.

Kpojito Agontimé, nomeou-a Hazoumé (1937). Nã Agontimé, nominou-a Verger (1990). Na, Nã, Naye, Naie, Nae correspondem a título honorífico que precede o nome pessoal da *kpojito*. *Kpojito*, informa Bay (1995), era um posto oficial no antigo Daomé, um cargo que existiu a partir de certo momento da história do reino, até sua extinção no começo do século XX. Denominava a mulher parceira do rei no poder, considerada a mais rica e poderosa do reino. E, segundo a autora, uma das poucas certezas a esse respeito (BAY, 1995)⁶² é que aquelas nomeadas para o cargo tinham sido esposas do antecessor daquele que as convocava para ocupá-lo. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.402).

De acordo como o exposto acima, “era nessa condição que elas se tornavam pro-genitoras simbólicas do novo rei,” isso significa que “Na perspectiva daomeana, a questão da relação biológica entre a *kpojito* e seu par masculino real é irrelevante,” por isso, “levou cada rei a substituir o primeiro ancestral, e a *kpojito* ergue-se no lugar de sua mãe” (BAY, 1995, p.12 *apud* CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.402).

Ao reinstaurar a cada novo reino o tempo ancestral, a história do antigo Daomé traz consigo a natureza cíclica dos mitos. A dinastia real reinava no mundo visível e no mundo das sombras povoado pelos ancestrais divinizados, fundadores míticos dos clãs e por espíritos poderosos e perigosos do século XIX (BAY, 1995). Nascimento e morte eram passagens entre os dois mundos, e os sacrifícios, oráculos e preces (o transe pela mediação dos sacerdotes, creio eu também) eram formas da comunicação entre eles. A atribuição do cargo de *kpojito* era perpétua. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.402).

A “transmissão ritual do cargo para as sucessivas gerações assegurava, por assim dizer, a permanência corporal viva da pessoa originalmente nomeada, num espelhamento perfeito entre os dois mundos.” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.402). Sendo um enlace a partir dos fantasmas dessas corporeidades que se dão nas travessias juntamente com os seus mistérios, seguindo como uma forte instituição em sua comunidade e sociedade.

Visto que “o nome atribuído à *kpojito*, bem como seu status, tornava-se, assim, permanente.” Sendo assim, “*Agontimé – assim nomeada como a sexta ocupante do cargo no Daomé pré-colonial*” (BAY, 1995) – foi vista pelo viajante inglês John Duncan em 1845 em saudação reverencial ao rei Ghézo” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.402 e 403 *apud* BAY, 1998).

Essas aparições se seguiram, pois, segundo Costa e Silva (2004, p. 104), “cinco anos depois Frederick Forbes, diante do túmulo da mãe de Guézo, assistiu à dança ritual de uma senhora que detinha o título de kpojito e o nome de Agontimé”, além desses supostos fatos, “15 anos depois, outro viajante, Richard Burton, viu a kpojito Agontimé desfilar diante do rei.” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.403).

Nesse jogo de suposições, para Bay (1995), “a Agontimé de Ghézo era uma mulher que se notabilizou por seus poderes rituais, mas tendo sido vendida para o tráfico além-mar bem antes do reinado de Ghézo”, este entende que “ela não estava envolvida na luta que precedeu sua ascensão ao poder.” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.403), porém a hipótese como perturbação se mantém.

A inalcançável verdade insiste, entretanto, em ser perseguida. Em 1981, Costa e Silva visitou com Sergio Ferretti a Casa das Minas de São Luís do Maranhão e ouviu as mães de santo ressaltarem, “sem jamais mencionar o nome de fundadora do santuário” (COSTA E SILVA, 2004, p.104), que aquelas que o estabeleceram eram todas africanas tendo chegado ao Maranhão no mesmo navio. Ele prossegue (COSTA E SILVA, 2004, p. 104): “O que coincide com a lembrança que se guarda no Daomé, de que Agontimé teria sido vendida junto com 63 de suas dependentes e servidoras”. (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.403).

Por fim, algumas constatações, como por exemplo, “se a existência da kpojito daomeana Agontimé pode ser registrada e estabelecida, a vida da esposa de Agongono, deportada para as Américas por Adandozan”, cujo nome à época permanece desconhecido, “o que realmente se apresenta como certo é o seu destino ser para sempre um mistério a escapar não só da história como até mesmo do mito.” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p. 403).

Talvez seja mesmo “um segredo guardado para sempre pelos voduns que não mais dançam na Casa das Minas de São Luís do Maranhão.” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p. 403). Isto porque “em 8 de fevereiro de 2015, morreu a última chefe da Casa, dona Deni Prata Jardim, com 89 anos”. Após isso, “neto de sua antecessora, mãe Amélia, tocador de tambor, mantém atualmente a agenda cultural da Casa das Minas que, como patrimônio brasileiro, prossegue aberta à visitação.” (CASTRO CAVALCANTI, 2019, p.404) já que esta instituição afro-maranhense é de liderança matriarcal.

Esse segredo advindo dos rastros de inúmeras religiosidades e culturalidades do estado do Maranhão, cultura e cultura corporal afro-maranhense, que nas afinidades com o viés da *différance* contagia outros vários ambientes, do meio norte brasileiro, norte, nordeste e outras regiões do Brasil. Logo, o existir desse segredo, o acontecer da suposição operando às margens, pelas esquinas das certezas,

proporcionando outro modo de pensar através do entre, eventos que abalam pelas inversões/deslocamentos, do feminino e do que acontece como secreto, deixando consequências (materialidades).

1.4 Esporas às Margens da Filosofia: As *inversões da différance* a partir da *operação do feminino*

Resolvi-lhe a vós dizer uma só verdade;
 Mas que verdade será esta;
 Não gastemos tempo;
 A verdade que vos digo;
 É que no Maranhão não há verdade;

(BALEIRO, Zeca, interpretação, A Serpente- Outra Lenda)

Composição: ARAÚJO, Antônio Celso Borges. SANTOS, José de Ribamar Coelho.
 MUSSOTO, Ramiro.

Álbum Musical (DVD): Pet Shop Mundo Cão. 2002.

Os mistérios da força matriarcal com a *Rainha de Daomé* e a ideia de *Serpente Mulher* levam a um pensamento de que, através de Corporeidades na travessia afro-maranhense, outro percurso de verdade aparece, nas afinidades com as margens derridianas. E são esses desdobramentos nas margens filosóficas voltadas para as experiências coloniais, perpassando pela força matriarcal que nos leva a explicações derridianas, agora no viés deste nas travessias, sobre os deslocamentos acontecendo pelas inversões.

Por isso, passamos a nos referir aqui acerca da *operação do feminino* como efeito desses desvios. É nesse sentido que se trata aqui de *Esporas* escrito por *Jacques Derrida* e alguns elementos sobre esses desvios. Porque nesta obra “o título seria a questão do estilo, mas a mulher será meu tema.” (DERRIDA, 2013, p.21). Desenvolvendo elementos derridianos nas margens através das inversões também como forma de experimentações filosóficas das travessias marginais, abalando assim os métodos convencionais.

A questão da mulher, ou melhor, da inversão na desconstrução derridiana encenada pelos desvios e deslocamentos do movimento de outra figura feminina, que não é o inverso ao masculino, não no sentido de perpetuação da oposição essencialista (metafísica) binário masculino e feminino, é posta, como material filosófico dessa maneira outra de investigação, que nesta seção expõe suas características através de três trechos dos capítulos presentes no livro *Esporas, estilos de Nietzsche* de *Jacques Derrida*. A saber, sobre uma ideia de *Distâncias*,

acerca dos *Véus*, e o artigo intitulado *Verdades*.

Estes textos trazem para esses escritos outras grafias com as operações do feminino e nas inversões sobre os corpos e de abismos cuja desconstrução, envolvendo corpo e arquitetura se torna afim. Provocam *indecidíveis* arrebatamentos, mergulhos rasos, fundos e caudalosos, como nas distinções espaciais do dentro e fora e a maneira dos *cantos à beira mar* de *Firmina*. Nessa toada de outra ideia de *Distâncias*.

E, além disso, a ideia de ficção e personificação como outro real, outra materialidade, cuja silhueta, singular do corpóreo, abordado mais a frente nessa questão de *cegueira*, vêm a perturbar a pessoa leitora, tornando-se outro destaque. Nesse sentido, estes escritos se deixam envolver pelos aforismos aparentemente soltos e isolados desses capítulos de *Esporas*, se esbarrando em deslocamentos de alguns pensamentos e nas encenações do *desenho cego*, nas silhuetas do corpóreo perturbam e invertem, ou seja, manusear de maneira significativa o mundo das ideias que se acreditava essencialmente platônico, sempre estando a beirar em vistas ou sonhos-ilusórios a selvagem operação-feminina como é a força bela do mar.

A questão do estilo é sempre o exame, a pesagem de um objeto pontiagudo. Por vezes, apenas de uma pluma. Mas também de um estilete, até mesmo de um punhal. Com a ajuda dos quais se pode, certamente, atacar cruelmente isto a que a filosofia chama pelo nome de matéria ou de matriz, para aí cravar uma marca, para aí deixar uma impressão ou uma forma, mas também para repelir uma forma ameaçadora. Para mantê-la à distância, reprimi-la, proteger-se dela – dobrando-se então, ou redobrando-se, em fuga, por detrás dos véus e das velas. Por isso, deixemos o élitro flutuar entre masculino e feminino. (DERRIDA: 2013,p.23).

Se segue com “o estilo, que avançaria, então, como a espora, por exemplo, como o esporão de um barco vela: o rostrum, essa saliência que se prolonga, visando ao ataque para ferir a superfície adversa.” (DERRIDA, 2013, p.23).

Ainda, sempre em termos marítimos, “espora é também como se chama essa ponta rochosa” que “rompe as ondas na entrada de um porto”. (DERRIDA, 2013, p.23).

Deste modo, “o estilo pode também, com sua espora, se proteger contra a ameaça terrificante, cega e mortal (do) que se apresenta, se dá a ver com teimosia: a presença, o conteúdo, a coisa mesma, o sentido, a verdade.” (DERRIDA, 2013, p.23).

A menos que isso não seja *já* “o abismo deflorado em todo este desvelamento da diferença.” Já, “o nome disto que se apaga ou, antecipadamente, se subtrai, deixando, contudo, uma marca, uma assinatura subtraída naquilo mesmo do que se retira – o aqui presente – e do que, portanto teria que ser levado em conta.” (DERRIDA, 2013, p.24 e 25).

Isto é o que eu farei, mas essa operação não se deixa simplificar nem se desfiar de um só golpe. A espora é a “mesma palavra” que o *Spur* em alemão: rastro, sulco, indício,

marca. O estilo esporante- o objeto longo, oblongo, arma de parada militar, enquanto perfura a ponta oblongifólia, extraindo sua potência apotropaica dos tecidos, telas e véus que se vendam que se enrolam e desenrolam ao seu redor – é também, não nos esqueçamos dele, o guarda-chuva. E para insistir nisto que imprime a marca da espora estilada na questão da mulher – eu não digo, segundo a locução tão frequentemente consagrada, à figura *da mulher* – aqui se tratará de vê-la *enlevar-se*. (DERRIDA, 2013, p.24 e 25).

A “ questão da figura sendo ao mesmo tempo aberta e fechada, por isso que se chama a mulher; para anunciar, também, desde agora, isto que regula o jogo das velas (por exemplo, de um navio) sobre a angústia apotropaica.” (DERRIDA, 2013, p.25 e 26).

“O encanto e poderoso efeito das mulheres, um efeito à distância.” (DERRIDA, 2013, p.29 e 30).

Sobre os Véus

E “sobre qual passo se abre esta *Dis-tanz?*” (DERRIDA, 2013, p.31). Demanda assim o filósofo em tela, *Friedrich Nietzsche*, segundo *Derrida*.

Nesse sentido, o questionamento se abre para “*a escritura de Nietzsche*,” sendo que esta “já mimetiza, esta *Dis-tanz*, graças a um efeito de estilo desviado entre a citação latina, parodiando”, ou seja, performartizando, “a linguagem dos filósofos, e o ponto de exclamação, o hífen que deixa em suspenso a palavra *Distanz* que nos convida, por uma pirueta ou um jogo de silhueta, a nos mantermos longe destes múltiplos véus que nos produzem um sonho mortal.” (DERRIDA, 2013, p.31).

Eis que “a sedução da mulher opera à distância, a distância é o elemento de seu poder, mas este canto, este charme, deve ser mantido à distância;”, para Derrida, sobre Nietzsche, esta “deve-se manter a distância à distância, não apenas, como se poderia supor, para se proteger contra essa fascinação, mas também para experimentá-la.” (DERRIDA, 2013, p.31). E assim, no flerte com as inversões que se dão pela inclinação para algo-nada, que provoca o entre, o não necessariamente somente visível, mas faz operar tanto o ver quanto o não ver, pela distância, perturba-se uma cultura do próximo e, principalmente da ideia, regra, ordem de só acontecer pelo se apropriar, obter, deter o conhecimento, reter e rotular pela identidade, aglutinar, que leva a comprimir e talvez até a reprimir, se envolto pela clusura.

É porque, “a mulher não é, talvez, alguma coisa, a identidade determinável de uma figura que se anuncia à distância, à distância de outra coisa, e da qual teria que se afastar ou se aproximar.” (DERRIDA, 2013, p.32).

Mediante isso, talvez seja ela, “como não-identidade, não-figura, simulacro, o abismo

da distância, o distanciamento da distância, o corte do espaçamento, a distância mesma, se ainda se pudesse dizer, o que é impossível, a distância mesma.” (DERRIDA, 2013, p.33).

Não há essência da mulher porque a mulher afasta e se afasta de si mesma. Ela engole, vela pelo fundo, sem fim, sem fundo, de toda essencialidade, toda identidade, toda propriedade. Aqui cego, o discurso filosófico soçobra – deixa-se precipitar à sua perda. Não há verdade da mulher, mas é porque este afastamento abissal da verdade, esta não-verdade é a “verdade”. Mulher é um nome desta não-verdade da verdade. A verdade como mulher ou como movimento de véu do pudor feminino. (DERRIDA, 2013, p.33).

“A profana realidade não nos dá o belo, ou o doa somente uma só vez! Quero dizer que o mundo é pleno de coisas belas, e, contudo, pobre, muito pobre de belos instantes e revelações de tais coisas.” (DERRIDA, 2013, p.33).

De acordo com isso, a performarce que está a contraditar acontece como abertura, a operar o feminino, porque “talvez esteja nisso o mais forte encanto da vida: há sobre ela, entretecido de ouro, um véu de belas possibilidades, cheio de promessa, resistência, pudor, desdém, compaixão, sedução. Sim, a vida é mulher!” (DERRIDA, 2013, p.33).

Se “a mulher é verdade, ela sabe que não há verdade, que a verdade não tem lugar e que não se tem a verdade. Ela é mulher na medida em que não crê na verdade, portanto, nisto que ela é, nisto que se crê que ela seja, e que, portanto, ela não é.” (DERRIDA, 2013, p.34).

Assim, “opera a distância quando ela furta a identidade própria da mulher, desmonta o filósofo cavaleiro.” (DERRIDA, 2013, p.34). E deixa operar inumeros, im-pensáveis movimentos de pensamentos, outros desvios marginais.

Verdades

Se tratando da questão da *Verdade*, “Nietzsche, neste instante, desvia a verdade da mulher, a verdade da verdade.” E de acordo com essa constatação Derrida segue, ao afirmar que “é certo que ela não se deixou conquistar – e hoje toda espécie de dogmatismo está de braços cruzados, triste e sem ânimo. Se é que ainda está de pé!”. (DERRIDA, 2013, p.37).

Derrida segue ao explicar que “a mulher (a verdade) não se deixa conquistar.” (DERRIDA, 2013, p.37). Isto porque “na verdade, a mulher, a verdade não se deixa conquistar.” (DERRIDA, 2013, p.37).

Isto que na verdade não se deixa conquistar é- *feminino isto* que não se deve se apressar a traduzir por feminilidade, a feminilidade da mulher, a sexualidade feminina e outros fetiches essencializantes que são justamente o que se crê conquistar quando se permanece na tolice do filósofo dogmático, do artista impotente ou sedutor sem

experiência. Esse distanciamento da verdade que se retira de si própria, que se suspende entre aspas (maquinação, grito, voo e garras de um grou), tudo isto que vai obrigar, na escrita de Nietzsche, a colocação da “verdade” entre aspas – e, como consequência rigorosa, de todo o resto - , isto que vai, então, inscrever a verdade – e, como consequência rigorosa, inscrever em geral, digamos que não seja o feminino: mas a “operação” feminina. (DERRIDA, 2013, p.37- 38).

Nesse sentido, “a “verdade” não seria mais que uma superfície, ela não se tornaria verdade profunda, crua, desejável, senão pelo efeito de um véu: que cai sobre ela. Verdade não suspensa pelas aspas e que recobre a superfície de um movimento de pudor.” (DERRIDA, 2013, p.39).

E assim, “bastaria suspender o véu ou deixá-lo cair de outro modo para que não houvesse mais verdade ou apenas a “verdade” – assim escrita. O véu/cai.” (DERRIDA, 2013, p.38).

Mediante as exposições derridianas acima, abre-se aqui para outros olhares, acerca da ideia de verdade, das inversões no viés das invenções, pois, as performances em secreto nas vivências da *Rainha de Daomé*, perpassando pela operação do feminino, não sendo o oposto do masculino, deixam rastros em que o im-posível também se espaça, acontecem, através dos textos, textualidades, com as inovações (grifo nosso). Isso ganha outro diálogo mais a frente, com uma visão incerta, por isso aberta e na *différance*, acerca dos rastros e textualidades que advém das relações transversais entre filosofia e desconstrução, mas que logo abaixo, as invenções e inversões, munidas das operações do feminino, se movimentam nas ideias do corpo com o secreto, no *desenho cego de Dibutade*, onde aparece o inventar com outro viés de corpo, voltado para alternativas pelo singular.

1.5 Corpo e Corporeidade: Desenho de Dibutade em Derrida

Em *Memórias de Cego*, Jacques Derrida coloca a questão dos desvios nas artes visuais e isso, nas suas singularidades, se desdobram também para as artes em geral, chegando aqui, nesta investigação, nas artes da arquitetura e artes sobre o corpo e corporeidades.

Nesta obra supracitada, uma das teorias que o filósofo apresenta sobre outras leituras filosóficas na desconstrução sobre as artes visuais e por extensão artes em geral, que aqui se opera para as artes da arquitetura e do corpo é a ideia do *Desenho de Dibutade*. Ela advém da interpretação feita através da “hipótese de George Levitine que pretende assim precisar ou corrigir as de Robert Rosenblum no seu riquíssimo estudo, *The origin oi painting: A problem in the Iconographv oi Romantic Classicism*, The Art Bulletin, XXXIX, 1957”. (DERRIDA, 2010, p. 55).

Este último tinha considerado *The Origin of Painting*, de Runciman (1771), a inauguração desta inesgotável «tradição iconográfica» em memória de Dibutade, a jovem coríntia que usava o nome do pai e que, «tendo de se separar do seu amado por alguns dias, sublinhou numa muralha a sombra deste jovem desenhada pela luz de um candeeiro. (DERRIDA, 2010, p. 55).

Assim, “o amor inspirou-lhe a ideia de se dotar desta imagem querida, traçando na sombra uma linha que lhe seguiu e marcou exactamente o contorno”. (DERRIDA, 2010, p. 55).

Esta amante tinha por pai um Oleiro de Sycione, chamado *Dibutade...* » (Antoine d’Origny, citado por Rosenblum, *op. cit.*, n. 21). Notemos que na topografia assim retracada, o dispositivo da origem do desenho lembra muito precisamente o da espelcologia platônica. Nas suas «Addenda» ao estudo de Rosenblum (in *The Art Bulletin*, XL, 1958), G. Levitine reconduz-nos a «origens do desenho» anteriores, mais originárias em suma. A primeira seria uma gravura a partir de um desenho de Charles Le Brun (anterior a 1676), e a outra a partir de um desenho de Charles-Nicolas Cochin filho (1769). Em ambos os casos, vê-se a jovem coríntia, o seu amante e Cupido. Este último guia a mão de Dibutade na versão de Le Brun. Sobre o lema do amor cego (*Caecus amor, caeca libido, caeca Cupido, caecus amor sui*), sobre a história tão paradoxal dos «olhos» de Cupido que nem sempre estiveram «vendados», não posso senão reenviar aqui ao rico artigo que Panofsky lhe consagra nos seus *Essais d’iconologie* (*op. cit.*, pp. 151 ss). (DERRIDA, 2010, p. 55).

“Esta narrativa reporta a origem da representação gráfica a ausência ou a invisibilidade do modelo.” (DERRIDA, 2010, p. 55). E, então, “Dibutade não vê o amante, quer porque, mais constante do que um Orfeu, lhe vira as costas, quer porque ele lhe vira as costas a ela ou, em todo o caso, eis um fato, um dado real e objetivo, porque os seus olhares não podem cruzar-se” (e o exemplo de Dibutade ou a Origem do Desenho, de J. B. 19 Suvee). (DERRIDA, 2010, p. 55).

Como se ver fosse interdito para desenhar, como se não se desenhasse senão na condição de não se ver, como se o desenho fosse uma declaração de amor destinada ou ordenada à invisibilidade do outro - a menos que ela não nasça por ver o outro subtraído ao ver. Que Dibutade, com a mão por vezes guiada por Cupido (um Amor que vê e que aqui não tem os olhos vendados), siga então os traços de uma sombra ou de uma silhueta, que ela desenha na superfície de um muro ou num véu, em qualquer dos casos uma skiagraphia, esta escrita da sombra, inaugura uma arte da cegueira. A percepção pertence desde a origem à recordação. Ela escreve logo ela ama já na nostalgia. Desligada do presente da percepção, caída da própria coisa que assim se partilha uma sombra e uma memória simultânea, e a varinha de Dibutade e um bordão de cego. (DERRIDA, 2010, p. 56).

Nesse sentido, “o visível enquanto tal seria invisível, não como visibilidade, fenomenalidade ou essência do visível, mas como o corpo singular do próprio visível, no próprio visível – que assim produziria cegueira, por emanção.” (DERRIDA, 2010, p. 58). E isso, “acontecendo, de uma forma que se separasse da ideia do próprio *médium*”. (DERRIDA, 2010, p. 58). Sendo de forma direta a ação do hífen que faz acontecer atravessamentos. Nesse

sentido a expressão visível-invisível, que aqui se trabalha, envolve-se nessas vibrações, onde os mistérios operados nas ações, que se dão simplesmente com a simples suposição, por parte da existência da Rainha de Daomé, como o corpo de criação, a ação do seu fantasma, do seu desenho cego, como os rastros, sendo estes últimos aberturas para inúmeros, para a fundação da cultura corporal afro-maranhense Tambor de Mina do Maranhão. Outros desenhos de edificações fluidas, na performance visível-invisível, para novas arquiteturas.

Com o *Desenho de Dibutade* o pensar pela Colonialidade, de viés filosófico-marginal, em Derrida, agora neste pensador de Memórias de Cegos, mostra que esses abalos e essas outras materialidades, que já flertam desde o material filosófico afro-egípcio já acontecia nas suas provocações na *différance* sobre a ideia do visível. Sendo a silhueta corpórea uma representação dessa ideia, nos hífen, desses mistérios das travessias com a Corporeidade e Cultura Corporal, no âmbito das inversões/desvios que ginga e baila à maneira concreta-abstrata das artes.

Esses rastros sobre o visível provocam o pensar às margens sobre as origens, e com isso Derrida reforça ao afirmar que

como os senhores certamente sabem e perdoem-me se evoco coisas que os senhores sabem bem demais houve, nos séculos XVII e XVIII, toda uma temática da origem do desenho que deu lugar a inúmeras representações em torno da personagem de Dibutades (DERRIDA, 2012, p. 176).

Assim, ele detalha nos levando para os desvios através das silhuetas corpóreas e demais elementos sobre os rastros destas artes do visível.

Dibutades era, diz a lenda, a filha de um oleiro coríntio que, no momento em que seu amante a deixava, em que ela não o via mais, em todo caso, em que ele desaparecia da vista dela, começava ao mesmo tempo, para conservar a memória - e é aí que tudo começa, com a memória -, a desenhar sobre um muro a silhueta dele. Então, ela não o via mais, via simplesmente a sombra, ou ela se lembrava da sombra da silhueta do amante e desenhava os contornos da sombra sobre o muro - às vezes, outras variações da mesma lenda dizem: sobre um véu, sobre uma tela -, desenhava os contornos daquele que ela não via. Portanto, gesto de amor, origem do desenho no amor, mas também gesto para captar, fixar, guardar o traço ou o rastro do invisível, do amado que não se vê ou que não se vê mais, que se recorda simplesmente a partir da sombra. (DERRIDA, 2012, p. 176).

Para complementar,

Essa experiência do desenho como contorno da sombra, da sombra carregada do outro, é frequentemente interpretada, e intitulada, aliás, Origem do desenho, sendo entendida como origem do desenho, por ser também, gesto de uma mulher que traça o contorno do invisível, daquilo que ela ama e que lhe é invisível (DERRIDA, 2012, p. 176).

Assim, Derrida, junto com essa experiência, essa abertura metodológica da ideia do visível nas margens, que flerta com os mistérios afro-maranhense acerca da Serpente-Mulher e da Rainha de Daomé, além disso, também, ele provoca as inversões, nos rastros da ideia de origem por meio da atuação de uma mulher, em meio a um contexto de operação por parte dos homens.

De maneira um pouco desordenada, já que acabo de dizer “mulher”, eu gostaria de lembrar com uma palavra o que foi um dos motivos diretores dessa exposição, a saber, que, embora a origem do desenho tenha sido atribuída a uma mulher, a uma amante - uma mulher cega, logo uma mulher que não vê que desenha na medida em que não vê -, os grandes cegos da história bíblica ou da mitologia grega são sempre grandes cegos, isto é, homens. Não há, ou em todo caso isso é extremamente minoritário, grandes cegas, mulheres cegas. A história do olho - e essa exposição era uma história do olho: imitei ou parodiei o título do texto de *Bataille* que os senhores conhecem bem, *História do olho* -, a história do olho, portanto, como história da visão ameaçada, exposta, perdida, é uma história de homens. (DERRIDA, 2012, p. 176).

Estas inversões, envolvendo visível e mistérios, do *Matriarcado da Rainha de Daomé* para as operações que acontecem através do Desenho de Dibutade, faz parte desse desenho que aqui se provoca como investigação que faz gingar em maneiras distintas do pensar filosófico com a cultura popular afro-brasileira e afro-maranhense.

1.6 Jacques Derrida: *Estranha Instituição Chamada Literatura*

Assim, se chega no pensar sobre a literatura, que é importante para mais a frente voltar a problematizar a afro-maranhensidade corpórea de *Maria Firmina dos Reis*, que foi o início dessas travessias, mas também singular para se remeter às bordas filosóficas e seus abalos.

Isto porque, a presença da literatura afro-maranhense de *Maria Firmina dos Reis* expressa outras margens das experiências coloniais e suas afinidades com o viés franco-magrebino de Jaques Derrida, tratando de outras aberturas. Ela atua através das singularidades, vivências, com propósitos da Totalidade referida pelo filósofo da *différance*. E essa expressão é a provocação inicial para falar de literatura por parte de Derrida, por isso, o texto aqui a ser abordado é a ideia de literatura como estranha instituição.

O “tema da totalidade circula aqui de maneira singular entre Filosofia e Literatura. Com efeito, nas cadernetas ingênuas ou nos diários íntimos de adolescente” a que Derrida se remete “de memória, a obsessão pelo proteiforme motiva o interesse pela literatura na medida em que esta parceria ser” para ele, “de modo confuso, a instituição que permite dizer tudo, de acordo com todas as figuras.” (DERRIDA, 2018, p. 49).

E, de acordo com estas constatações, “o espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo.” (DERRIDA, 2018, p. 49).

Nesse sentido, “dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando: mas dizer tudo é também transpor os interditos. É liberar-se em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei.” (DERRIDA, 2018, p. 49).

E seguindo nessas grafias, “a lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar a instituição.” (DERRIDA, 2018, p. 49).

Resumidamente, para ele, Jacques Derrida, “a Literatura tratava-se de uma ficção literária fundada numa “emoção” filosófica, o sentimento de existência como excesso, o “ser-em-demasia”, o próprio além do sentido que dava origem à escritura” (DERRIDA, 2018, p. 50).

Acontece a “Perplexidade, então, diante dessa instituição ou esse tipo de objeto que permite dizer tudo. O que é isso?”, pois, “o que “resta” quando o desejo acabou de inscrever algo que “permanece” lá, como um objeto à disposição de outros e que pode ser repetido?” (DERRIDA, 2018, p. 50).

Nesse viés, “o que significa restar? Essa pergunta, subsequentemente, assumiu formas talvez um pouco mais elaboradas, mas desde o início da adolescência,” afirma Derrida, “quando mantinha seus cadernos,” ele “ficava absolutamente perplexo diante da possibilidade de confiar coisas ao papel.” (DERRIDA, 2018, p. 50).

E assim, fica o pensar que “o devir filosófico dessas questões passa pelo conteúdo dos textos da cultura” a que ele, o próprio Derrida, “tinha acesso – quando se lê Rousseau ou Nietzsche, tem-se algum acesso à filosofia -, tanto quanto pela perplexidade ingênua ou maravilhada diante do “resto” como coisa escrita.” (DERRIDA, 2018 p. 50- 51).

E com isso, devido a estas questões acerca da Filosofia às margens, com as experiências coloniais da literatura afro-maranhense, esse devir filosófico se abre, se amplia mais ainda, para outros in-finitos, como os *Cantos à Beira Mar*, a ideia de África, de origens, de restos, suas escrituras, em que o pensar, ancestralidade, corporeidade literária e travessias, com algumas vivências de *Maria Firmina dos Reis* aqui selecionadas, torna outra característica dessas estranhas literaturas, desse viés derridiano nas bordas. Por isso, abaixo, alguns elementos que compõe as textualidades¹⁰ literárias de Firmina.

¹⁰ Textualidades expostas pelas travessias com os quase conceitos advindos da tese *Desconstrução da Arquitetura de Dirce Eleonora Nigro Solis*. Onde mais a frente será exposto que não existe nada fora dos textos, porque tudo

1.7 Sobre Maria Firmina dos Reis: (pensamento, ancestralidades, corporeidade literária e travessias afro-maranhenses).

Os trechos poéticos que iniciaram essa pesquisa são de *Maria Firmina dos Reis nasceu em São Luís, em 11 de outubro de 1825*. Uma das maiores poetiza da história da humanidade, que tardiamente reconhecida hoje está a nos visitar. (DA SILVA, 2013, p.86).

Ela foi *filha de João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis*. Uma mulher alforriada, que enfrentou o regime escravocrata no Brasil com seus poemas, poesias e pensamentos. *A menina mudou-se aos cinco anos de idade para a vila de Guimarães*, fora de sua cidade natal, São Luís no Maranhão. (DA SILVA, 2013, p.86). Uma vila, que hoje é a cidade de Guimarães, no litoral do estado do Maranhão foi e ainda é o reduto de um dos maiores quilombos do Brasil, a comunidade do Damazio. Nesta cidade foi onde esta literata até criou um sistema educacional ainda pouco conhecido e estudado.

Um fator importante como um dos destaques dos poemas de *Maria Firmina dos Reis* é que “o mundo feminino, no século XIX, muitas vezes, foi lido e narrado pela pena masculina, visto o acesso à educação e à escrita pública para as mulheres ser nesse período bastante limitado” (DA SILVA, 2013, p. 87), nesse sentido, Maria Firmina não só operou inversões com sua literatura como também deixou referenciais para a posteridade.

Logo, a abertura com esses poemas é, com a proposta de inverter a ordem dessa constatação, tornar possível outras impossíveis aberturas. Isto porque “a obra de Maria Firmina dos Reis também traz o mar e as praias como elemento natural inspirador das poesias, contemplando a tranquilidade desse espaço e apresentando esse outro aspecto da natureza brasileira” (DE CARVALHO, 2018, p.89). O acréscimo dos trechos do primeiro poema é uma forma de demonstração do pensamento diferenciado desta pensadora, pois o lugar que foi forçadamente retirado é a África. Com isso, Firmina dos Reis, em seu pensamento literário apresenta uma África como um paraíso que foi tomado. Reivindicando outra característica para a travessia nas experiências coloniais. Expondo um pensar invertido acerca da África e do regime escravocrata sendo assim marginais operações do pensamento através de uma esquisita Literatura que, por ela, sendo possível rasgar as provocações, uma poetiza à maneira das esporas.

Assim, a composição disso nos *cantos à beira mar* logo o mar aparece como propulsor para momentos de reflexão, seja sobre o amor, sobre a saudade ou sobre o reconhecimento do

é contexto, e assim, as afinidades abertas com a *différance*, inúmeras diferenças que pulsam nas inversões, como invenções, onde as bordas são elementos desses desvios/deslocamentos, compondo o visível e invisível, em secreto com os mistérios das margens, as experiências coloniais afro-maranhenses de Firmina, por exemplo.

espaço da praia e a solidão que ela traz como propícios para a profundidade dos sentimentos dos emissores das poesias. (DE CARVALHO, 2018, p. 90). Em um litoral com vistas cegas para um além-mar África.

As ondas do mar tornam-se movimentos indescritíveis em que todos esses valores guardam e manifestam uma vista no pensamento literário de Firmina dos Reis que provoca infinitas aparições desses sentimentos afro-maranhenses.

Pautado nesses estudos, onde o mar, a praia e a solidão são influências, se junta uma leitura de África em Firmina que ficou como um paraíso ceifado. Nesse sentido, o que foi retirado, expresso nos trechos do primeiro poema, é o lugar encantado que levou a um atravessamento, que aqui, trata-se como travessia.

A praia torna-se *o espaço de calmo* e os elementos característicos desse lugar, o mar, a brisa, a beleza, *o espaço aberto*, todos funcionam como algo que leva às boas lembranças com a pessoa amada, que se deseja perto, inclusive para a contemplação desse espaço e momento. (DE CARVALHO, 2018, p.90).

Disso a força invisível e visível (indecidível) da poesia ao cantar os mares, pensamentos e corpos. Nestas variações afro-maranhense, a literatura, como operação feminina, de *Maria Firmina* é aqui o reiniciar. Onde ela com o seu pseudônimo, em secreto como um *gostar do segredo*. Operando as inversões como uma força estranha, de uma mulher preta alforriada, e até a pouco tempo desconhecida. São esses trechos com tais elementos que estes textos fazem envolver com a *différance* franco-magrebina derridiana. Logo, a Literatura de Firmina é um rastro do pensar filosófico às margens, a maneira das experiências coloniais afro-maranhense, envolvendo corpo, território e o gostar do segredo na travessia, no viés transversal, acerca desse último verifica-se abaixo suas afinidades com a desconstrução da arquitetura.

1.8 O *Gostar do Segredo*: Transversalidade, Desconstrução e Arquitetura em Fernanda Bernardo

Nesta seção coloca-se como foco a questão derridiana sobre o *Gostar do Segredo*, desta vez, atravessada pela relação entre *Desconstrução, arquitetura e Corporeidade*.

Para dar continuidade, é preciso ressaltar que desvios que se dão nas margens filosóficas, pautados nas travessias das experiências coloniais, como foi exposto acima, são dotados, nas aberturas, de heranças com o material filosófico que se remetem à África negra-egípcia (*Kemetiana*).

Esse material filosófico, de heranças nas africanidades, desde tempos mais antigos acontecem, como exemplo, a saga matriarcal de Nã Agontimé e seus originários rastros no que tange a fundação da *Casa das Minas de São Luís do Maranhão*, por meio dos mistérios e suposições da existência dessa *Rainha de Daomé*.

O contar dessa suposta constatação afro-maranhense, dessa Rainha e suas misteriosas operações, provocam as aparições de fantasmas da Corporeidade e Cultura Corporal Afro-Maranhense, nas interconexões com o *gostar do segredo*, de comentários derridianos na *différance*.

É sobre esse *gostar do segredo*, que envolve *desconstrução e arquitetura*, que aqui se aproveita para tratar, se valendo do texto intitulado *A Desconstrução- Um pensamento da arquitetura*, da pensadora e filósofa Fernanda Bernardo, que nesta seção busca ser abordado. Com isso, corpo, corporeidade e arquitetura, na desconstrução, ou seja, na *différance*, ganham significativos destaques.

Visto que, a maneira da investigação nesta seção, pautado nos escritos de Fernanda Bernardo, aborda-se o *gostar do segredo*, nas relações transversais, outro viés da travessia que inclui a *différance* franco-magrebina derridiana, apontando para a conexão idiomática entre desconstrução e arquitetura derridiana, e por extensão, as impossíveis relações com a *Corporeidade* no viés dos desvios.

O *gostar do segredo* opera abertamente nas transversalidades, lembrando as aparições do desenho cego, singular, que bailam pinceladas com o espaço. Nesse aspecto, *Fernanda Bernardo* trata da transversal relação entre Desconstrução e Arquitetura no âmbito artístico das grafias, onde o espaçamento e sua problematização no que tange o espaço na desconstrução da arquitetura, agora acontecem como quase conceitos nas travessias, munidas das experiências misteriosas, expostas como secretas, nas seções anteriores.

Por isso, o coreografar e com esta outra leitura acerca das grafias, movimentando conexões incertas entre corpo, corporeidade e também cultura corporal. Como destaque no *desenho de Dibutade*, as operações do *corpo singular*.

Sendo assim, as coreo-grafias, como artes do espaçar, de maneira imprevisível, nas toadas do *gostar do segredo*, atuam nas relações trans-versais. Nesse sentido, como primeira citação de *Fernanda Bernardo* inicia com uma demanda.

Essa demanda versa que “a problemática que, hoje, aqui e agora se refere, permitam que, em jeito de saudação, comece por endereçar-vos, a cada um e a cada uma de vós aqui presentes, uma espécie de pergunta: gostam, por acaso, do segredo?” No caso, “acerca de um segredo absoluto (ab-solutum)? Absolutamente secreto?” (BERNARDO, 2016, p.40).

De facto, se possível, ou perguntando-me se possível, eu não desejo muito mais do que tentar falar aqui da singular especificidade de gostar do segredo, tentando ao mesmo tempo e no mesmo gesto salientar o liame de um tal gostar com a singularidade idiomática da Desconstrução derridiana e, se possível, partilhar convosco este gostar do segredo. Este segredo e, no entanto, um segredo do qual nada sei, porque se trata de um segredo ab-soluto (ab-solus) – de um segredo sobre o qual não se sabe absolutamente nada: trata-se, pois, de um segredo que não tem o sentido de alguma coisa, ou de alguma verdade, que se conhece e se deseja ou quer esconder (meta-gnosiológico e meta-fenomenológico e, pois, o perfil de um tal segredo) – um segredo que não tem, portanto, o sentido de algo que não se disse ainda, nem se ostentou ainda, mas que pode vir a dizer-se e a ostentar-se, se porventura assim o decidirmos. (BERNARDO, 2016, p.40 e 41).

Este gostar do segredo que se encontra nesse estar vir a dizer-se, sem talvez nunca for dito. Como a própria ideia do existir no suposto, que provoca, invoca e nesse escapar é acontecimento.

O que tem o segredo, este segredo – um segredo absoluto (ab-solus), insisto – a ver, não só com as Querências de Derrida e com as Querências em geral, com as Querências de qualquer um ou de qualquer uma, mas também, e de viés e no mesmo gesto, com as Moradas da Filosofia e da Arquitectura? Da Filosofia e da Arquitectura enquanto disciplinas ou instituições específicas? E com o morar da nossa de-mora no mundo, tendo em conta o contrato sem idade que, desde sempre, ligou a Arquitectura ao constructo e ao morar – ao habitat, ao chez-soi, ao oikos, a casa, à morada, à última morada (oikesis)? O que tem um tal segredo, e o gosto ou a querença, a bem querença a um tal segredo a ver com a Desconstrução como idioma filosófico ou, mais precisamente, como idioma de um pensamento filosófico ligado ao nome e a obra de Jacques Derrida e indiciadora de uma determinada posição, orientação, concepção e prática filosóficas? (BERNARDO, 2016, p.44).

Assim, Fernanda Bernardo segue ao expor que é, sobretudo esta “*relação de mútua implicação, de transversalidade ou de co-habitação originária e essencial entre Desconstrução e Arquitectura,*” que é um item importante de suas investigações neste texto. Além disso, as consequências desta “*singular co-habitação para a determinação da modalidade do morar ou do habitar do vivente,*” que, no essencial, lhe interessa tentar perscrutar e salientar aqui. (BERNARDO, 2016, p.47).

Nela, nessa co-habitação, relação entre *desconstrução e arquitetura*, que Fernanda Bernardo expõe algo a mais desse nada, desértico, gostar do segredo. Deslocando assim a ideia de arquitetura, entendendo esta última na sua condição de pensamento da escrita ou do espaçamento (khorismos), não menos que de pensamento do impossível, do acontecimento e também da *différance*. (BERNARDO, 2016, p.47).

Nesse sentido, para Fernanda Bernardo é levado a pensar em um pensamento da arquitetura como uma escrita arquitetural. Este pensar, que a partir de Derrida, faz provocar a

própria margem da arquitetura, e assim, invocar seus desvios no que tange esta como arte da construção e da ideia de construir.

Esse *gostar do segredo* em Fernanda Bernardo leva a voltar a deslocar o pensar para as artes, nas maneiras singulares, na *différance*, como o desenho cego, a criação, que se dá a invenção, o acontecer, não pressupondo algo que esteja como fixo, que essencialmente restringe (clousura) o pensamento. Por isso, o desviar, envolvendo desconstrução e arquitetura, onde esta se dá como uma escrita do espaço. E assim, como nas margens filosóficas, volta-se a burlar com o espaço. Nas grafias das artes de espaçar. (BERNARDO, 2016, p.48).

Essas grafias que são como pinceladas cegas, o que novamente nos remete ao *desenho de Dibutade* e as escritas de um corpo singular, que se dá no móvel, como movimento. Essas relações também aportam transversais acontecimentos ao pensarmos a performance da escrita arquitetural do impossível, e assim, as aberturas existem, nesse gostar do segredo com o impossível, acolhe, a cada instante e ao ritmo do instante, suscita, promete e performatiza, assim actualizando, assim despregando o futuro anterior que ela porta e que a porta, assombrando-a, arruinando-a e monumentalizando. (BERNARDO, 2016, p.48). São características dessa arquitetura desconstruída.

Isso leva pensar a arquitetura e “sua coreografia, no sentido, justamente, de uma grafia que, como arte de espaçar, ou de coreografar, acolhe e dá forma ao evento arquitetural, na iminência do agora arquitetural e na sua estrita im-possibilidade”. (BERNARDO, 2016, p.49).

Isto é, salvaguardando o *espaçamento ou a pura loucura do agora do evento arquitetural* na sua necessária e inevitável *dissociação – a dissociação do próprio espaçamento, como o próprio espaçamento: espaçamento* a entender em sentido derridiano, obviamente, isto é, não apenas como visível ou espaço, mas também como *desvio, como intervalo, como brecha, como ruptura, como rompimento ou abertura de um espaço marcado ou pontuado por intervalos*. Desconstrução- um pensamento da arquitetura. (BERNARDO, 2016, p. 49).

“Numa palavra, como o acontecer ou o espaçamento do tempo. Como o devir-espaço do tempo. Como **arqui-espaço**, no fundo”. (BERNARDO, 2016, p.49), ou como um desértico, com os seus rastros, em que o mistério, o nada em secreto, habita, sendo um fundo sem fundo.

“Do mesmo modo que a escrita deverá também ser aqui entendida em sentido derridiano, isto é, em sentido de **arqui-escrita** – uma escrita não- discursiva e pré-discursiva”. (BERNARDO, 2016, p.49). Uma escrita que sempre está em aberto. Como a sempre possível impossível invenção. Diante dos seus indecíveis meandros, sendo “uma escrita na voz ou na

fala – uma escrita enlutando a voz e, assim, espaçando, rompendo, abrindo, expondo e reinventando a língua. Dando língua à língua, e, no mesmo lance, dando a morar. A habitar”.

(BERNARDO, 2016, p.50).

Como Derrida refere, <<habita-se a escrita. Escrever é uma maneira de morar>> - nestes termos, o <<writing architecture>> de Peter Eisenman significa, diz Derrida, <<escrever a arquitectura desenhando, espaçando; uma tal arquitectura não se torna mais o objeto da escrita mas é, ela mesma, o traçamento. É um traçamento, um espaçamento, uma abertura do espaço>>, ou seja, ela mesma escrita à maneira de coreografias de rastros e traços, que nesse secreto reencontro, também acontece como artes e práticas do corpo, como artes e escritas de espaçar. (BERNARDO, 2016, p.50).

O gostar do segredo, o coreografar e o trançar, são itens são elementos do impossível nos desvios, que transversalizam o espaço, estando às margens. “Nesse sentido, o que liga, portanto, a Desconstrução à escrita e à Arquitectura é o seu comum espaçamento – é o facto de serem experiências e/ou artes de espaçar. Ou de traçar”. (BERNARDO, 2016, p.50).

Estas são *cenar*, e performances, da articulação do espaço e do tempo. (BERNARDO, 2016, p.50). Desenhando o que Bernardo chama de traços (rastros) em suas transversalidades, envolvidas na *différance*, aqui através desse gostar do segredo que brinca com o espaço, atravessando corpo, corporeidade, desconstrução e arquitetura, nas aberturas do pensamento em suas distintas dimensões do conhecimento, sabedoria e etc.

O que é dizer há que sublinha-lo desde já também, que *repensar* ou *pensar de novo e diferentemente* a Arquitectura, como Jacques Derrida faz e nos ensina a fazê-lo, não é tanto pensar o *monumento* ou o *edifício*, quer dizer, *a obra arquitetônica* – embora também, obviamente: é antes pensar a arte arquitetônica no *seu acontecer* ou no seu *statu nascendi*, que, no entender de Derrida, estaria ainda por descobrir, *repensando* ao mesmo tempo e no mesmo lance *os pressupostos filosófico-arquitetônicos* presentes e actuantes na própria Arquitectura (metafísica): através, por exemplo, dos nomes e das figuras da *arkhé*, do *oikos*, do fundo e do fundamento (*Grund Abgrund*), do suporte (*hypokeimenon*) e da superfície, do projecto, da edificação, da arquitetônica, do sentido, da teleologia, e etc. Mas seria também mostrar que há pensamento na Arquitectura – a operar na Arquitectura. (BERNARDO, 2016, p.50 e 51).

1.9 Desconstrução da arquitetura: Em Dirce Nigro Solis

Para seguir nas grafias acerca do gostar do segredo na relação transversal, suas travessias às margens, Desconstrução, Arquitetura e a ótica das artes do espaçar faz-se necessário adentrarmos ainda mais nos quase conceitos. E antes disso, pautar e problematizar a questão do alicerce seguro na arquitetura.

Nesse ponto, contamos com os estudos da filósofa Dirce Nigro Solis. Esta pensadora em sua teoria-pesquisa problematizou esse viés de base segura na arquitetura através dos projetos que deslocaram as artes arquitetônicas em Derrida. Ela inicia isso afirmando que na

década de 1980 Bernard Tschumi e Peter Eisenman “notadamente, surpreenderam com a possibilidade de traduzir uma nova dimensão em arquitetura. São os Jogos desconstrutivo, arquitetura frívola, foi o programa para a arquitetura traçado por eles” (SOLIS, 2009, p.13).

A inspiração é derridiana e, segundo este viés, em primeiro lugar, “é preciso explorar o que seja a desconstrução a partir dos postulados de Jacques Derrida, a quem é atribuída sua criação” (SOLIS, 2009, p. 13).

De forma mais rigorosa, “Derrida assume a desconstrução como um acontecimento e neste sentido ela ocorre tanto na literatura quanto na linguística, filosofia, ética e política, psicanálise e mais especificamente para os interesses desta análise na arquitetura”. (SOLIS, 2009, p.13). Isto por que devido também a esta atingir o pensar sobre o alicerce, base segura, algo caro, por exemplo, para a Filosofia.

A estratégia da desconstrução apresenta-se como uma estratégia de ação, ou seja, compreende um certo ato de leitura, uma certa forma de ler os textos de toda a ordem, estratégia voltada aqui mais especificamente para o objeto arquitetônico. Trata-se, portanto, de investigar como “se desconstrói” em arquitetura e como se estabelece um protocolo de leitura desconstrutor, com relação ao texto arquitetônico. Temos por hipótese que a desconstrução possui uma viabilidade – afirmativa – com relação ao texto artístico da arquitetura. Para investigar essa hipótese, é fundamental analisar o acontecimento da desconstrução, como e quando ele ocorre, quais os artifícios que são utilizados para que ele se constitua em geral e, mais especificamente, na arquitetura (SOLIS, 2009, p.14).

É mais precisamente a questão do “acontecimento na “desconstrução” que irá auxiliar a pensar, num primeiro momento, e sem que isto configure nenhum paradoxo, uma “arquitetura da desconstrução””. (SOLIS, 2009, p.14).

E uma arquitetura da desconstrução significa explorar, de forma analógica, o modo como é erigido o edifício da desconstrução, a partir de Jacques Derrida e, de um ponto de vista crítico à desconstrução, como este mesmo edifício pode ser deslocado ou desmontado. (SOLIS, 2009, p.14), ou seja, repensar a ideia de sustentação através do pensar filosófico que atravessa, por meio da desconstrução, para diversos saberes, inclusive na própria arquitetura.

Apesar de todas as dificuldades para que a desconstrução se “conceitue” afirmativamente, pois em princípio ela se define mais pelo que não é, do que pelo que é, a *arquitetura da desconstrução* acabará por evidenciar que ela possui um *viés de fragilidade* produzido muitas vezes pela ambivalência e pela aporia que se constituirá, no entanto, em sua força. E nesse sentido a desconstrução será *afirmativa*. A força da *arquitetura da desconstrução* vem, portanto, dessa experiência de sua própria fragilidade. A força da desconstrução em arquitetura é também fruto de “uma experiência ela mesma precária em sua fragilidade, da fragilidade da estrutura” (DERRIDA, 1990 (c), p. 1.009). A possibilidade desconstrutora em arquitetura será desestabilizar, também, as noções de estrutura, fundação, suporte, com relação ao objeto arquitetônico. (SOLIS, 2009, p.15).

Nesse viés “a arquitetura da desconstrução evidenciará como a desconstrução acontece, como ela opera enquanto acontecimento”. (SOLIS, 2009, p.15). Esse acontecer, na toada das artes do espaçar e seu gostar desértico do segredo, é um movimento coreográfico do pensar que brinca com a ideia de espaço em sentido logocêntrico, repensando a ideia do habitar e da filosofia ocidental pautada na reflexão logocêntrica.

Nessa toada “Derrida estabelece desde o início de sua tarefa, a crítica ao logocentrismo (que atribui a origem da verdade ao logos, razão humana ou divina), ao fonocentrismo (privilégio da phoné), ao falogocentrismo (supremacia do falo/logos) na sociedade ocidental”. (SOLIS, 2009, p.15). E as dicotomias, como corpo e pensamento, tudo representado nessa ideia de base arquitetônica da tradição eurocêntrica.

Por isso, “uma das estratégias por nós referida diz respeito à tentativa de subversão da metafísica ocidental, na qual Derrida aponta o logocentrismo implícito, por exemplo, na chamada metafísica da presença”. (SOLIS, 2009, p.15). Levando, nesse movimento, problematizar a ideia de base segura e de espaço perpassando pela questão tradicional do Ser.

É “a metafísica da presença que vai considerar as formas de manifestação da presença do ser na história na cultura ocidental -, discutida a partir de Heidegger e também da linguística de Saussure”. (SOLIS, 2009, p.15). O que move a ideia de estrutura em todos os seus sentidos e o deslocará para formas de sustentação moveis, passíveis de aberturas desde a revisão de suas origens.

De modo diferente “Derrida mostrará até que ponto Heidegger permanece ou não ligado à metafísica que ele mesmo propõe dismantelar e criticará Saussure, na mesma medida em que a linguística não se desliga do ponto de vista metafísico”. (SOLIS, 2009, p.15- 16). Não se desatreia da ficção de uma base segura, como se esta fosse a essência única para todas as formações de mundo e universos.

Diante disso, “a arquitetura da desconstrução diz respeito, portanto, ao acontecimento desconstrução e à extensão da crítica derridiana ao logocentrismo”. (SOLIS, 2009, p.16). O que nas relações transversais remete essa crítica para outros saberes, como corpo, corporeidade e cultura corporal.

As inúmeras referências feitas por Derrida, em toda a sua obra, às metáforas arquitetônicas, ou do edifício, mesmo quando utilizadas por outros filósofos, auxiliam a pensar o escopo da desconstrução como crítica à problemática logocêntrica. Serão questionados pelo pensador o edifício metafísico, o edifício logocêntrico, a arquitetura do pensamento de Heidegger, a arquitetônica da linguística estrutural, entre outros. (SOLIS, 2009,p.16).

Levando em conta a crítica derridiana frente à linguística de Saussure, uma arquitetura da desconstrução considera a extensão da afirmação “não há nada fora do texto” veiculada por Derrida e as implicações da mesma, com relação ao jogo de significantes e à textualidade. (SOLIS, 2009,p.16).

Rastro e Différance

Diante de problematizarmos as bases da Filosofia ocidental por meio da metafísica da presença e da desconstrução da arquitetura vem então o estudo de dois importantíssimos quase conceitos na desconstrução para a ideia das travessias, que é a ideia de *Rastro e Différance*. São significativos para as grafias transversais entre corpo, corporeidade e arquitetura. Além, também, do pensar através das gingas da corporeidade afro-maranhense nas bordas filosóficas e suas experiências coloniais, nessas afinidades franco-magrebinais.

“Para Derrida o rastro é distinto, mas não está em oposição à presença”. (SOLIS, 2009, p.62). Porque este pensar não visa alargar as clausuras da dicotomia metafísica do ocidente, por isso também as margens não estão em situações opostas, mas sim operam deslocamentos.

Apenas ele, o rastro não se adequa à lógica da identidade clássica que busca uma origem simples: “Desde então, para arrancar o conceito de rastro ao esquema clássico que o faria derivar de uma presença ou de um não –rastros originário, e que dele faria uma marca empírica, é mais do que necessário falar de rastro originário ou de arqui-rastro. E no entanto, sabemos que esse conceito destrói seu nome e que, se tudo começa pelo rastro, não há sobretudo rastro originário”. (SOLIS, 2009, 62-63 apud DERRIDA, 1973, (a), p.75).

Partindo dessa linha de raciocínio, “o rastro existe (ou preexiste) na ausência de um outro aqui-agora, de um outro presente ou de uma outra origem do mundo que se manifesta tal”. (SOLIS, 2009, p.63). Provocando inclusive a ideia logocêntrica de origem.

O rastro, onde se imprime a relação com o outro, articula sua possibilidade sobre todo o campo do ente, que a metafísica determinou como ente-presente a partir do movimento escondido do rastro. É preciso pensar o rastro do ente. Mas o movimento do rastro é necessariamente ocultado, produz-se uma ocultação de si. Quando o outro anuncia-se como tal, apresenta-se na dissimulação de si”. (SOLIS: 2009, p. 63 apud Derrida, 1973, (a), p.75).O campo do ente é estruturado pelo rastro, segundo várias possibilidades, mas o rastro não é um ente, não é nada, dirá Derrida, excedendo a questão *o que é*, mas possibilitando-a eventualmente. (SOLIS, 2009, p. 63 apud DERRIDA, 1973, (a), p.75).

Além disso, “o “pensamento do rastro” irá desestruturar o fonologismo da teoria de Saussure. O jogo das diferenças estabelecido a partir do valor diferencial do signo em Saussure estará na base do sistema linguístico”. (SOLIS, 2009, p.63). Provocando os abalos que em um

momento foi prometido pelo filósofo *Martin Heidegger*, que deu seguimento Jacques Derrida.

E finalmente, “o rastro será a impressão “imotivada”, quando cada elemento do sistema é marcado por todos os outros que ele não é”, ou seja, “o rastro puro seria a *différance*.” (SOLIS, 2009, p.63). Já no que seria a base segura, esta já acontece como abertura constante para o novo, sendo a diferença de todas as diferenças e para além do impensável, do impossível. A metáfora dos mares, ou das praias que se apresenta em *Cantos à Beira Mar de Firmina* serve de exemplo. O horizonte, traçado em suas bases que fluem, nos levando a outros pensamentos, novas ações.

De acordo com isso, “a *différance* é subjacente a toda diferença que identifica cada um dos dois termos, como oposição saussuriana entre significante e significado. As diferenças são como “produzidas” (enquanto diferem) pela *différance*”. (SOLIS, 2009, p.63).

Os “valores da *différance* se articulam como temporização e espaçamento em Derrida. Assim sendo, ele precisa”. (SOLIS, 2009, p.63).

A différence é o que faz com que o movimento da significação só seja possível se cada elemento dito (presente)... se referir a uma outra coisa que ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e logo se deixando escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro, o rastro não se relacionando menos com o que se chama futuro do que com o que se chama passado, e constituindo o que se chama presente pela relação mesma com o que ele não é”. (SOLIS, 2009, p.63-64 apud DERRIDA, 1973, (b), p.13).

O *rastro* “será, então, para Derrida, a marca de um elemento, quer passado quer futuro que inviabiliza a identificação, a definição, a “presentificação” de um signo”. (SOLIS, 2009, p.64), ou seja, o rastro é outra escritura que se espaça nas artes do grafar, como *discorre* Fernanda Bernardo, em que o gostar do segredo consiste no incerto existir, singular, a maneira da silhueta corporea, da artista.

Nesse sentido “o intervalo, o espaçamento entre o mesmo e o outro, produz a identidade como efeito da *différance*, já que ter identidade é ser diferente”. (SOLIS, 2009, p.64). E esse espaçar atua como um desenho d’água com o coreo-grafar, esse espaçamento é outra grafia do corpo singular e seus mistérios que apenas pela especulação, pelo escapamento, já é um outro modo de existir, de acontecer no entre, a isso que também se inscreve aqui como escritas a partir das margens.

É este movimento de espaçamento e temporização da *différance* que permite destituir a oposição significante/significado de sua hierarquia, invertendo-a temporariamente, e instituir o jogo de significantes. Com relação ao texto, possibilitará a textualidade. A afirmação de que, para Derrida, “só existem significantes”, deve ser, então, entendida como recurso por ele utilizado para estabelecer que a utilização do conceito de significante por ele é “deliberadamente um equívoco”. (SOLIS, 2009, p.64).

De acordo com estas textualidades, “a *différance* quer permanecer indecível: entre a atividade e a passividade, entre a produção e o efeito, indecibilidade textual (antes ser conceitual)”, e com isso, “supondo ao mesmo tempo, o princípio de identidade e a rasura deste mesmo princípio.” (SOLIS, 2009, p.64).

Esta “supõe uma diferença não opositiva, não dialética. O conceito de identidade é rasurado em proveito do valor mesmo. O idêntico se torna uma invenção da *différance* no interior do mesmo.” (SOLIS, 2009, p.64).

Com “a *différance*, entretanto, pensar o Outro que não opõe nem ao mesmo nem ao idêntico é, para Derrida, a possibilidade efetiva de afastá-lo da tradição logocêntrica.” (SOLIS, 2009, p.64).

Neste mesmo coreografar do pensamento, entende-se que “no movimento de espaçamento e temporalização da *différance* a perspectiva é sempre a do Outro.” (SOLIS, 2009, p.64).

O signo (voltemos à instituição saussuriana), considerando o significado, este não mais remete à coisa referida, o sentido não podendo mais ser reenviado à função nem do significado transcendental (que relaciona um nome ao ente presente), nem do referente empírico. Para Derrida, então, o sentido de um signo só poderá ser apreendido no jogo das diferenças e dos diferentes: a *différance*. Desta forma, para ele, os fundamentos do logocentrismo saussuriano seriam abalados. (SOLIS, 2009, p.64-65).

Seguindo estes *ladrilhos* do pensamento, “O significante é o significado”, mediante isto, “a ênfase é colocada sobre o plano da expressão e não aquele do conteúdo para Derrida. A estrutura em que ambos estão inscritos permanece indecível, entre um e outro, um meio (*milieu*).” (SOLIS, 2009, p.65). Estar acontecendo no gostar do secreto que opera na abertura mais radical, no sentido do fundamento sem fundamento. Para daí, com o abismo, sempre atuar com o impossível, por isso, o outro nome desses elementos, para a transversalidade, Desconstrução, Arquitetura, Corpo e Corporeidade nas margens afro-maranhense, é a materialidade do mistério. Que emite outros pensamentos filosóficos tanto para a ideia de corpo, de cultura corporal, como também para as outras artes do espaçar como a arquitetura.

Desta forma, “com o *pensamento do rastro* e da *différance*, no meu entender, entretanto, Derrida não conseguiria, se esta fosse realmente sua intenção, anular o significado.” E, assim, “Ele anula sim, o referente” (SOLIS, 2009, p.65), o que também compõem para o ineditismo da invenção, onde Firmina, por exemplo, nas suas vivências nas bordas opera inversões.

Querendo cortar com a possibilidade de haver qualquer determinação, Derrida abre espaço para a “discussão do indecível, situado para além das oposições metafísicas, mais

exatamente no espaço entre elas”. (SOLIS, 2009, p.65). Em que o indecível através das grafias derridianas, perpassando pela desconstrução da arquitetura, pincela em secreto com esse gostar do mistério, que acima se expôs com a ideia do gostar do segredo. Ficou exposto que a indecibilidade acerca da vida da Rainha de Daomé operou outra arquitetônica. Foi e continua sendo um diferencial, um destaque sem solo firme, inexistindo talvez uma história palpável, acontecendo no que se imagina dos restos, rastros arenosos, um exemplo dos elementos desses quase conceitos da desconstrução da arquitetura nas magens expostas por essa investigação.

Em *Psyché*, Derrida sinaliza: “O que ‘quer dizer’ a *différance*, o ‘rastro’ etc. – que logo não quer dizer nada, seria ‘antes’ do conceito, do nome, da palavra, ‘alguma coisa’ que não seria nada. (SOLIS: 2009 65). Isso significa afirmar que não mais dependeria do ser, da presença ou da presença do presente, nem mesmo da ausência, ainda mesmo de alguma hiperessencialidade”. (SOLIS, 2009, 65 apud DERRIDA, 1987, (b), p.542).

Ao buscar a ideia de *rastro*, “Derrida não deixa de se referir a fundamentos: no entanto, tais fundamentos seriam não metafísicos”. (SOLIS, 2009, p.65).

Por conta destes acima, aborda-se alguns questionamentos, pois “ao tentar encontrar “fundamentos” que não estejam implicados no jogo tradicional das determinações pertinentes à filosofia, Derrida não estaria abrindo mão da própria especificidade da filosofia?” (SOLIS, 2009, p.65).

Além disso, “o resultante desses “fundamentos não metafísicos” seria, ainda, o discurso filosófico, ou teríamos presente um outro tipo de interpretação mais próxima ao jogo formal sempre possível na literatura ou em outra forma de arte?”(SOLIS, 2009, p.65).

Em meio a alguns desses itens, “segundo Jean Luc Marion, Derrida não se desligará totalmente de algum fundamento ontológico.” Marion (1977, p. 269-91), este comentador “discute em algumas páginas, em que medida o pensamento do *rastro* e da *différance* é tributário da ontologia da qual Derrida se esforça em desvencilhar”. (SOLIS, 2009, p.65-66). Abrindo des-caminhos outros, e deixando a ideia do secreto como exposto. Nesse sentido, sempre há um acontecer, mesmo no que não se “objetivou”, no que se escapou, no que ficou suposto, ele opera assim mesmo, assim como o corporeo de *Nã Agontimé* e todas as suas estranhas instituições.

Textualidades

Assim, “não há nada fora do texto” (SOLIS, 2009, p.66). Nesta seção, Dirce Solis aborda

que “se o jogo das diferenças ocorre entre significante e significado no texto – indexial;” e sendo assim que “se só existem significantes,” entendendo que “todo significado é ao mesmo tempo significante,” então, “seria correto pensar que em Derrida todo contexto (de significados) se reduz ao texto (significante)?” (SOLIS, 2009, p.66). dando contornos distintos ao que se trata de estar aberto e voltado para o que se escapa, pois o significante é a sua “continuidade”, ou melhor expondo, como será a acontecer no próximo capítulo, suas indecidíveis descontinuidades e desajustes.

Mediante isso, Dirce Solis a-profunda o pensamento em Derrida ao colocar a questão. “Qual é, portanto, o significado da afirmação contida na *Gramatologia*: “Il n’y a pas de hors-text’.”?”. (SOLIS, 2009, p.66). Ela nos explica que “para Derrida, não há nenhuma ideia que não seja de fato textual. Trata-se então de textualidade.”

Ela segue, porém, “interpretar (e não apenas traduzir) a expressão “Il n’y a pas de hors-text’”, como “não há nada fora do texto”, parece induzir a que só existem textos e que, em contrapartida, não existe a realidade exterior ao texto.” (SOLIS, 2009,p.66).

Este, “não é o caso, também, de um problema de tradução da expressão para outras línguas, simplesmente, mas de formas de leitura sobre a mesma, que a própria expressão em francês veicula.” (SOLIS, 2009, p.66).

Por conta disso, torna-se “possível ler “não há nada fora-texto” ou ainda “não há fora-do-texto”, ou interpretar livremente, “não há nada, fora textos”.” (SOLIS, 2009, p.66). O que faz operar alguns outros comentários, como abaixo.

Derrida tenta esclarecer a expressão, procurando desfazer possíveis mal-entendidos. Sugere, então, que “não há nada a não ser contexto”. (SOLIS, 2009, p.66 apud DERRIDA, 1989, (a), p.873), ou melhor, que não é possível ter acesso a um texto sem nenhuma relação a sua estrutura contextual. (SOLIS, 2009, p.66 apud DERRIDA, 1989, (a), p.841). Tal afirmação, porém, ao invés de encerrar a questão, acaba por dificultar o entendimento da oposição binária texto/contexto ou dentro/fora (o dentro representando o texto, o fora, a realidade) e a possibilidade de sua desconstrução. (SOLIS, 2009, p.67).

O que se abre para esse viés trans-versal, envolvendo desconstrução, arquitetura, filosofia e diferentes, na *différance*, acerca de outros saberes, como o acima exposto, as textualidades afro-maranhense de Maria Firmina.

Porém, conforme em *Gramatologia* (1973 (a), p.36-53; 53-90), “Derrida explica que *o fora e o dentro* não são estritamente separáveis, estando ligados e fazendo parte um do outro, tal como a figura do *hymen* utilizada por ele (nem totalmente fora, nem totalmente dentro do corpo).” (SOLIS, 2009, p.67), ou seja, os hífen e travessias operam, com afinidades nessas questões, presentes no viés da desconstrução da arquitetura derridiana.

Há que entender ainda “o que Derrida chama de “textos”: “Textos são “cadeias”, sistema de rastros, emergindo e sendo constituídos por diferenças.” (SOLIS, 2009, p.67).

E “estas cadeias são também “escrituras” e são construídas na relação temporal e espacial”. (SOLIS, 2009, p.67). São sempre possíveis as impossíveis criações das escrituras, que aqui se expõe numa relação com as textualidades nas quais as invenções voltam às suas aparições.

Este rastro é a abertura da primeira exterioridade em geral, e enigmática relação do vivo com o seu outro e de um dentro com um fora, o espaçamento. O fora, exterioridade ‘espacial’ e ‘objetiva’ de que acreditamos saber o que é como a coisa mais familiar do mundo, como a própria familiaridade, não apareceria sem o grama, sem a *différance* como temporalização, nem a não presença do outro inscrita no sentido presente, sem relação com a morte como estrutura concreta do presente vivo”. (SOLIS, 2009, p.67 apud Derrida, 1973, (a), p.87).

Outro comentário significativo é que “Em *Limited Inc.*, Derrida assume com certa ironia que “só existem contextos sem centro ou significado absoluto”. (DERRIDA, 1988, (c), p 32), nesse sentido, “o que faz Geoffrey Bennington afirmar que: Todo elemento do contexto é ele mesmo um texto com seu contexto que por sua vez”... etc.” (SOLIS, 2009, p.67 apud BENNINGTON, DERRIDA, 1991, p. 69).

E, por isso, encontra-se como uma afirmação de que “todo texto, portanto, é ele mesmo parte de um contexto.” E assim, “dizer que só existem contextos significa que, para distinguir texto e contexto é preciso já considerar o texto em si mesmo, e para ler um texto fora do contexto já seria preciso estar em seu contexto”. Por fim, “É neste sentido que deve ser entendido o “não há nada fora do texto”, ou não há “de hors-text”.” (SOLIS, 2009, p.67).

É importante apontar também que “não é o caso de negar “o fora”, mas colocá-lo no mesmo plano hierárquico que “o dentro”.”. Mas sim, “Trata-se, portanto, da desconstrução do binômio texto/contexto.”. Em que “o fora é o dentro, dirá Derrida em *Gramatologia*, rasurando o É: “fora é dentro”. ”(SOLIS, 2009, p.67 – 68 apud DERRIDA, 1973 (a), p. 53).

De acordo com este movimento de pensamento, “desconstruir os binômios significante/significado, texto/contexto implica, portanto, em des-hierarquizar o dentro/fora (implícita aí também a noção de borda, limite, rasura e dobra).” (SOLIS, 2009, p.68). Eis então o acréscimo da citação abaixo.

Com a desconstrução, num primeiro momento, acontece uma inversão de significado/significante e contexto/texto, daí a ideia de que “só existem significantes” ou “todo significado é significante”, ou então, “só existem textos”, ou ainda “só existem contextos”. Qualquer uma das proposições, entretanto, sinaliza para uma só direção: o sentido parece ter sido expulso do texto. Toda a discussão em torno da “expulsão” do sentido, porém, “abstrai o contexto concreto de sua formação”. Particularmente, entendo a formação de qualquer sentido como *prática social*, mais

ou menos autônoma “com relação a sua veiculação através da linguagem ou do texto”. (SOLIS, 2009, p.68).

No que tange as explicações acima, Dirce Solis ainda expõe que “antes que os linguistas venham a objetar que não existe formação de sentido sem linguagem, o que já é sabido desde Aristóteles (“ a alma pensa sem imagens”).” (De *anima* II, 8, 432 a, 8-10), uma referência aqui ao chamado *tempo lógico*, “onde há a precedência de uma coisa em relação à outra”. (SOLIS, 2009, p.68).

E com isso, “se não houvesse um processo social responsável pela necessidade e a oportunidade pelo estabelecimento do sentido, não haveria razão de ser para a linguagem”. (SOLIS, 2009, p.68). E, a partir daí, “por extensão, nem para o texto. Visto que a formação de sentido, portanto, resulta da *necessidade prática* de colocar em movimento ações humanas que precisam ser entendidas e acordadas para serem realizadas.” (SOLIS, 2009, p.68).

São ações relativas ao trabalho, à produção, à família, ao afeto, à guerra, ao comércio e à troca, à religião entre outros. Enfim, se considerarmos todos esses fatores, “a *produção do sentido* é anterior à sua veiculação linguística e pode até, embora não seja regra, independer dela”. (SOLIS, 2009, p.68).

Se segue também que “um dos problemas do *Cours*, a meu ver, foi, por exemplo, ater-se ao *funcionamento linguístico* e esquecer-se da sua relação com a formação do *sentido*, isto é, com a prática (*práxis*) que o estabelece e condiciona também da linguagem.” (SOLIS, 2009, p.68). E assim, “o signo é imotivado (arbitrário); o sentido, não’”. (SOLIS, 2009, p. 68- 69).

Sendo que “este é social e como tal é histórico (ao menos enquanto a sociedade for política).” (SOLIS, 2009, p.69). E vale expor que “tal conotação ficou esquecida. E assim a linguagem e seu sucedâneo, o texto, parecem ter expulso o sentido; até mesmo em Derrida. Houve, então, um despojamento de todo e qualquer símbolo.” (SOLIS, 2009, p.69).

Ao que parece o significado foi “abolido e com ele o signo; subsiste, no entanto, o *significante* como um suplemento. E a desconstrução tem como objeto o *significante*.” (SOLIS, 2009, p.69).

Esta abstração feita da coisa percebida, mas ampliando-a por uma certa operação mental, contudo, recomeça a significar: “Significar que nada significa”, diz Roland Barthes. E o mesmo conclui: Porém, “porque o sentido é astucioso, uma vez expulso, volta a galope”. (SOLIS, 2009, p. 69 apud BARTHES, 1980). Derrida, da mesma forma, parece querer expulsar o significado, o contexto, mas, por uma estratégia de deslocamento, “eles acabam sendo recuperados mais adiante em outro lugar”. (SOLIS, 2009, p.69).

E por isso, opera o novo espaço da desconstrução “como recusa da herança metafísica

ocidental em todos os domínios da cultura onde esta se fez presente. Para nosso interesse específico, este espaço será aquele da desconstrução no campo arquitetônico.” (SOLIS, 2009, p.69).

Assim, textos como contexto se dão nas aberturas, sendo também contextos transversais nas corporeidades, cultura corporal e corpo para os desvios, às margens, o que nesses deslocamentos, seguem na ideia de fundo sem fundo advindo da desconstrução da arquitetura.

Por isso, rastros, advindos aqui da desconstrução da arquitetura, porque ao abalar a ideia de solidez, no sentido da desconstrução para a Filosofia, se atrela com outras visíveis e invisíveis origens, na travessia, expondo que a tese de desconstruir arquitetura não se resume a ideia contemporânea de arquitetura derridiana, ela transita às margens, opera com outras ideias de corpo, território e etc. Os rastros são importantes para as travessias.

A *différance*, operação na desconstrução da arquitetura, nos levam as estranhezas das bordas, das “esquisitas” experiências coloniais, tem uma relação com a ideia de talvez no Maranhão não existir verdades, onde os mistérios e operação do feminino, misturados com a presença ausência tanto da Serpente como da Rainha de Daomé, fazem fluir o indecível, da edificação para a vida, vivências. Onde tudo são desenhos de singulares e corpóreos contextos, textualidades. É nesse sentido que esses quase conceitos se relacionam com essa pesquisa, que avança para outras relações entre desconstrução da arquitetura, corpo espectral e corporeidade.

2 ESPECTROS DA *DIFFÉRANCE* NA CORPOREIDADE: ÚMIDAS-ESPECTRAIS ABERTURAS

O presente texto, neste segundo capítulo, trata das *im-possíveis* relações, pautadas nas ideias de *textualidades* e *différance*, entre arquitetura, corpo, corporeidade e cultura corporal a partir da desconstrução derridiana.

Para estes “*im-previsíveis mergulhos*”, iniciam-se aqui pelas questões envolvendo *Khôra e arquitetura* se valendo também de *rastro e différence*, como exposto no capítulo anterior, trazendo os deslocamentos por meio de alguns textos de Jacques Derrida.

Com esses estudos ficam as grafias de outros desvios na tradição artística e cultural arquitetônica e das suas *coreo-grafias* que movimentam o que se chama nesse texto de os *espaçamentos espectrais corpóreos*.

A partir desses deslocamentos aparecem em seguida nesses escritos, as questões dos *espectros*. Em *Khôra* ficam os *im-previsíveis mergulhos espectrais dos lugares sem lugares*¹¹, de uma cultura arquitetônica *sem fundamentos*¹² com inversões nos princípios tradicionais da arquitetura e os seus *abalos estéticos* (incluindo os filosóficos das artes e destas em geral) provocando as aberturas, nas *textualidades da différence*, dos distintos e singulares deslocamentos. Provocando assim aparições e suas inter-conexões com o viés espectral derridiano.

Estas textualidades, nestes *des-caminhos*, destes *indecidíveis derridianos*, entre os *espaçamentos (korismos) espectralados*, e-vocam as *aparições de corporeidades espectrais*, corpos sem corpos, silhuetas corpóreas e seus “restos (*rastrros*) carnis” que perturbam as ideias opositivas (e binárias) de espíritos e corpos hierarquizados nas tradições logocêntricas incluindo a relação não dicotômica de presença e ausência, onde ao estudar a ideia de *corpo espectral* ficam as *escamoteações das danças de mesas* que não caem nem na ideia de espírito, muito menos na ideia de corpo vivo de modo isolado, bailando assim mesmo envolvendo ambos e, com outros desvios, que são os espectros, onde re-aberturas atormentam pelas imprevisíveis aparições que se escapam ao controle humano.

Nestas *maresias in-controláveis*, as materialidades dos espectros, com as estranhas poesias da *água viva* e do *banho* de Joana, personagem e textos de Clarice Lispector, *in-*

¹¹ Em *Querências de Derrida* Fernando Fuão traz a ideia de um querer, aquele aberto a acolher a *différance* nos estudos da *arquitetura e desconstrução*. Nesse sentido, frisa-se que essa expressão não é excludente, mas sim visando ampliar a recepção das diferentes singularidades.

¹² Conforme *Dirce Solis*, uma arquitetura desconstruída que se movimenta pelos seus abalos, onde as desconstruções acerca da ideia do fundamento se dão no âmbito da *textualidade* no pensamento derridiano.

vocando, nestas *ressacas*¹³ a maneira dos mares (úmidos), outras perturbações da desconstrução agora invocando as corporeidades, a cultura corporal e as indecíveis provocações envolvendo corpos, arquiteturas e até cidades desconstruídas.

Essa espectralidade torna possível, nesse contexto, apontar outros estudos da Filosofia com a cultura corporal afro-maranhense, através da punção do Tambor de Crioula e as práticas corporais dos indígenas para a Educação Física escolar como aberturas mediante às abordagens da Educação Física e suas afinidades com a mitologia branca.

Para tratar destes elementos, como citado acima, partimos da *Desconstrução da Arquitetura* em Dirce Solis. Como viés introdutório, inicia-se com a referida autora nos anunciando que a problemática do espaçamento que pode ser melhor analisada a partir da discussão sobre *Khôra* em Derrida.

Segundo ela, *Khôra* em Derrida, é “um texto deste mesmo autor e com o mesmo nome inspira Bernard Tschumi, arquiteto de origem suíça, por ocasião da consecução de seu projeto para o Parque de La Villette em Paris (1982)” e, tratado em *Choralworks* (1991), Peter Eisenman que, integra esse movimento de arquitetos da desconstrução, “Peter Eisenman, arquiteto norte-americano e seu projeto da Guardiola House (1988), em Santa Maria Del Mar, perto de Cadix, na costa espanhola”. (SOLIS, 2009, p.90). Com esses autores das desconstruções arquitetônicas citados por Dirce Solis, nos levam as referências das leituras de *Khôra*, questões que incluem as ideias de espaçamentos configurando mais outras distintas leituras em Derrida.

2.1 Derrida e a leitura de *Khôra*

Esta abordagem começa com alguns estudos de Derrida sobre o pensamento platônico, visto que, “*Khôra é um texto de Jacques Derrida que irá apontar uma significativa aporia*¹⁴ no *Timeu*¹⁵ de Platão.” Ao se remeter a Platão, o filósofo franco-magrebino invoca deslocamentos, outras leituras da desconstrução dentro do próprio pensamento platônico. Para estas investigações, nesse sentido, “nos interessa em *Khôra* principalmente a análise que Derrida faz

¹³ Trazendo os violentos e encantos do fenômeno das ressacas dos mares que *a-rrebetam* o dito concreto, onde a força das marés coloca em novos deslocamentos a relação ser humano e “natureza”.

¹⁴ Parte aqui da ideia que a *aporia* no pensamento de Derrida não é o final de um conhecimento, mas sim as aberturas ou reaberturas de novos saberes, inéditos, que provocam outras singularidades. Logo, a *aporia* em Derrida é sempre as possibilidades de impossibilidades.

¹⁵ *Timeu*, em Platão, é possivelmente um pitagórico proveniente de Locres (Itália) e que desenvolverá o tema da *physis* em toda a sua extensão. (SOLIS, 2009, p.90).

do texto platônico enquanto veicula a questão do espaço de configuração do cosmos, do espaçamento, dos lugares políticos e de “uma política dos lugares”¹⁶. (SOLIS, 2009, p.90). Deixando assim intervenções provocadoras não somente para a cultura arquitetônica, mas também para ideia de lugares, habitares e cidades.

Nesse sentido, no que tange a uma “visão platônica de Cosmos, o Timeu, o diálogo, nomeia Khôra como uma espécie de receptáculo sensível, falando muito impropriamente, mas que preexiste ao cosmos.”. E de acordo com estas, “Khôra seria aproximativamente a “espacialidade” em Platão”. ”(SOLIS, 2009, p.90). É nesse viés que aparece a figura brincante (bailante) e envolvente de um deus artífice. Personagem significativo para um olhar em Khôra e na arquitetura com relação à desconstrução, onde Derrida, nas leituras platônicas percebe as possibilidades imprevisíveis de desvios.

Esse protagonista dos deslocamentos e desvios pode ser identificado nos comentários por meio de alguns questionamentos, pois para responder à questão: “como é possível que as ideias inteligíveis ajam sobre Khôra, para que do caos surja o cosmos? Platão introduz a existência de um deus artífice, uma espécie de arquiteto do universo.”E nos apresenta que “eis aí o Demiurgo, que ao mesmo tempo em que pensa e quer (projeta), é capaz de instituir um jogo (ele brinca, é travesso) com o intuito de plasmar o cosmos.” Ele é “um “dançarino” do Cosmos,” onde seu corpo sem corpo provoca desajustadas brincadeiras nos elementos das diversas dimensões cósmicas. “Inspirando-se nos modelos perfeitos do Mundo das Ideias, o Demiurgo irá fazer gerar, tomando como referencial Khôra, o cosmos físico,” (SOLIS, 2009, p.90), acontecendo, de maneira não sistemática, distintas materialidades que se voltam para outros nascimentos imprevisíveis devidos seus inimagináveis movimentos de “geração”.

Por conta disto, “a imagem mítica seria que o Demiurgo torceria várias vezes os braços de Khi, constituindo-se, então, os círculos concêntricos do universo, deixando figuras que não são rigidamente fixas,” ou seja, não se fecham e não estão restritas como um sentido autoritário de ajustamento ou de “ordem” harmônica.

Sendo assim, “Khôra¹⁶ é aquilo que poderíamos tomar, de certo modo,” a maneira de uma leitura “convencional, por “espaço”,” porém não é necessariamente isso, porque ela aparece como uma realidade distinta, intermediária entre o mundo inteligível e o caos material.” Nesse sentido, ela “é aquilo no qual todas as coisas se constituem, são geradas, crescem e

¹⁶ Dirce Solis nos acrescenta que “Derrida fala pela primeira vez de *Khôra* do *Timeu* em *La dissémination*”, ou seja, situada “quase ao final do texto “*La pharacie de Platon*””. É importante complementar que “*Khôra* está presente entre as “metáforas escriturais”,” muito bem “utilizadas por Platão quando se trata de pensar uma diferença irreduzível e aparece como uma espécie de lugar para a inscrição originária das formas, só podendo ser falada em termos de *metáfora*, isto é, como nutrix, matriz, ama mãe”. (SOLIS, 2009, p.92).

morrem.” E, além disso, “Khôra carece, no entanto, de qualquer qualidade positiva ou qualquer determinação, isso provoca grande importância, pois, pode ser adequadamente, compreendida como receptáculo vazio ou cavidade ilimitada, em suma, Khôra é”

a “espacialidade¹⁷” possível para que o Demiurgo possa modelar e ordenar a matéria à semelhança das formas e dos números. Pode-se assim inferir que Khôra, portanto, tem como função principal separar, dispersar, distinguir, e com isso multiplicar tudo o que existe no mundo sensível” (SOLIS, 2009, p.91).

Preservando as liberdades nas gerações das distintas singularidades, possibilidades das impossíveis diferenças (*différance*).

Diante dessas questões, a escolha de *Khôra*, do *demiurgo* e dessa visão de cosmos que baila em suas criações improvisadas são os olhares de Derrida acerca de deslocamentos extraídos do útero das leituras no pensamento platônico a partir do *Timeu*.

Sendo assim, para Derrida, “Platão combina assim, a noção de lugar ou de espaço com aquela do diverso.” Um exemplo derridiano sobre a textualidade na *différance*. As realidades sensíveis distintas e separadas umas das outras (entre si), “são pares binários que surgem conforme relações numéricas perfeitas, as relações musicais, conforme o jogo numérico e geométrico dos sólidos perfeitos (tetraedro, cubo, octaedro, icosaedro),” que faz dessas encenações geométricas, perceberem “no *Timeu* como uma exposição de toda a formação do cosmos, da alma do mundo, das esferas celestes, astros e estrelas, dos quadros elementos (água, ar, terra, fogo), das quatro espécies viventes, deuses, homens, etc” (SOLIS, 2009 p.91).

Por isso, é considerando inicialmente Khôra no *Timeu* que “Derrida irá apontar a desconstrução.” Aquela as quais os desvios e deslocamentos são operados pelo pensamento derridiano, no sentido de não se restringir a uma maneira rígida de entendimento, daquelas que existem impedindo outras maneiras de pensar, viver e existir.

Por conta disso, no referido texto, “Derrida suprimiu o artigo a, nomeando apenas Khôra, com o intuito de marcar de forma mais acentuada a indeterminação” que participa das possibilidades das impossíveis aberturas:

Mas se dizemos Khôra e não a Khôra, ainda fazemos dela um nome. Um nome próprio é claro. Há Khôra, mas a Khôra não existe. Quanto a isso, Derrida se refere à

¹⁷ dá lugar ao lugar (em geral), que abre abissalmente e a que resiste infinitamente, dele in-finitamente se retirando, e a que, na pegada do insinuante e enigmático *Timeu* de Platão, Derrida chamara *khora* (χώρα) – um nome herdado, pois, como todo o nome, um *quase-nome* ou um «ante-primeiro-nome» para designar o outro do nome, isto é, e neste caso, para designar o *absolutamente outro* [*tout autre* e o *lugar do absolutamente outro*. (BERNARDO, 2011, p.69).

existência do apagamento do artigo, portanto, não só suspende a determinação quanto suprime o referente, permitindo outras experiências e habitações, o referente dessa referência, no entanto, não existe. Ele não tem as marcas de um ente, no sentido de um ente admissível no ontológico, a saber, de um ente inteligível ou sensível” (DERRIDA, 1995(c), p.22)

Existindo nos rastros invisivelmente visíveis de impensáveis e inéditos signos. De modo mais preciso afirma-se que “Derrida no livro *Khôra* examina o texto platônico, a textualidade de um texto platônico que está no *Timeu*, e não propriamente a Filosofia de Platão contida no diálogo.” Essa textualidade é um modo de pensar (atuar) que amplia os meios e práticas filosóficas influenciadas pela desconstrução derridiana. Por isso, “a análise que interessa no *Timeu* é aquela do texto em suas relações semânticas e sintáticas, performativas e constatativas retóricas e não conjunto de teses propriamente filosóficas de Platão” (CAPUTO, 1997, p. 82).

Nesse sentido, trata-se, então, de “buscar ambivalências, heterogeneidades, transgressões no texto sobre *Khôra* que indiquem uma desestabilização da construção da Filosofia ocidental representada aqui pelo platonismo,” visto que, “o livro *Khôra* de Derrida expõe a possibilidade da desconstrução da arquitetura do platonismo,” uma maneira de tratar de seus desvios.

Para tratar mais acerca desses movimentos da desconstrução faz-se necessário adentrar mais sobre as características indecíveis em *Khôra*, sendo assim, pode-se valer primeiro de questões no próprio *Timeu*, que é, por exemplo, “uma terceira natureza ou gênero, o trítion genos,” que aparece uma explicação contundente sobre a constituição do cosmos, com isso, após “a explicitação de dois gêneros de ser (o modelo estático e perfeito das coisas, o ser inteligível e o mundo das cópias imperfeitas do modelo, o ser sensível)” somos levados a entender que “finalmente existe sempre um terceiro gênero, do lugar”. (SOLIS, 2009, p.92).

Nesse sentido, “*Khôra* não é, portanto, forma inteligível, nem sensível, não nasce nem morre, e a mesma já consta sempre ali, sem que isso signifique que possua a eternidade dos modelos do mundo das ideias, mas sim certa a-temporalidade.” O que implica provisoriamente constatar que *Khôra* gera dificuldades em termos de discurso no *Timeu*. Desse modo, somente um discurso híbrido, ilegítimo ou “bastardo” poderia *Khôra* se referir.

O lugar que possibilita um “nada singular como habitável”, aquele que é capaz de marcar sem fechar com cercas fixas que impedem inúmeros formatos e habitações, se remetendo as provocações arquitetônicas. Quanto a isso, Platão evocará, então, o sonho, este versa que,

... certamente é isso que percebemos como num sonho, quando afirmamos que todo ser está forçosamente em alguma parte, ou seja, em um determinado lugar, ocupa certo sítio, e que o que não está nem na terra, nem em parte alguma do céu, não é

absolutamente nada (PLATÃO, 1966, p. 482, 52b).

À maneira das flutuações derridianas, Khôra participa dos distintos indecíveis de maneira paradoxal, em que estas im-possibilidades de visualizações não tão claras, mas que permitem im-pensáveis habitáveis, ou que tornam, ou re-tornam, perfazendo diferenças que acolhem ao modo dos sem fechamentos. Por conta disso, podemos levar a entender *Khôra* no *Timeu* como mãe, receptáculo:

Por isso diremos que a mãe é receptáculo de tudo o que nasce e é gerado, *ou seja*, de tudo que é visível e de um modo genérico, objeto de sensação, não é terra, nem ar, nem fogo, nem coisa alguma daquelas que procedem desses ou de quem esses nascem. *O que faz mostrar ainda mais sua dinamicidade é que em troca*, se dizemos que é certa espécie invisível e sem forma, que recebe tudo e participa do inteligível de maneira muito embaraçosa e difícil de entender, não mentiremos em absoluto. (PLATÃO, 1966, p.482, 51a-52b).

Porém, *Dirce Solis* aponta que ao fazer uma leitura do Khôra de Platão, em Jacques Derrida se incide uma diferença presente nesse texto platônico, pois o fato de Khôra ser traduzida pela palavra mãe não significa que o texto platônico desconstruiu o privilégio metafísico do masculino, nem tampouco que haveria uma neutralidade pré-sexual representada pelo feminino. Visto que, Khôra é mãe¹⁸, ama nutrix, mas não mulher (pois não encarna o feminino) é um trítion genos, terceiro gênero, um neutro (it em inglês, das em alemão). (DERRIDA, 1974, p.152, c2). O que nesse sentido, esta se assemelha como nome a um nome próprio singular, neutro, daí Khôra e não a Khôra, conforme Derrida. (SOLIS, 2009, p.93).

Reforça-se em seguida que o discurso sobre Khôra também não pode ser localizado nem como “verdadeiro” logos, nem como “bom” mythos. Nem mythos, nem logos, mas sim o discurso sobre Khôra apresenta-se como indecível, aporético. E devido a uma mentalidade logocêntrica, daí Platão considerá-lo “bastardo” no *Timeu*. Derrida observa que o discurso sobre Khôra localiza-se no meio (milieu) do texto platônico, como em um abismo. Foi o logocentrismo que o colocou, então, como secundário, como complementa o filósofo franco-magrebino ao concluir que “sabe-se bem: o que Platão designa sob o nome de Khôra parece desafiar, no *Timeu*, essa “lógica de não contradição dos filósofos” da qual fala Vernant, essa lógica “da binariedade, do sim e do não” (DERRIDA, 1995 (c), p.9)”.

¹⁸ *khôra* é uma espécie de *arqui-espaço atópico, acrónico e anacrónico*117: metaforicamente descrita por Platão como «mae», como «ama», como «ouro», como «suporte», como «localidade», como «lugar de nascimento», como «pais», como «substrato» ou como «receptáculo» (*dekhomenon, hypodokhe – Timeu 49 a*), figuras analógicas do que, em boa verdade, não se deixa metaforizar119 e questiona mesma velha ideia filosófica de metáfora. (SOLIS, 2009 p. 72 e 73).

A ideia de um espaço infinito de inéditas criações sem uma fixação à origem é muito bem vinda à desconstrução, tanto nestes estudos como no pensamento derridiano, não sendo também ao vago, mas como afirmado acima percebendo os deslocamentos presentes na tradição. Por isso *Khôra seria* “esse principio abissal”, uma espécie de “mise en abyme” (DERRIDA, 1995 (c), p.32), que como exposto anteriormente, um sem fundo abissal, que afetará as formas de um discurso sobre lugares, dirá Derrida, os lugares políticos e uma política dos lugares (região, território, país, sociedade). (DERRIDA, 1995 (c), p.33).

O quase conceito *Khôra* torna-se também de grande importância pela relação que Derrida usa de Platão com a singularidade da pessoa, a maneira de possíveis relações com as habitações e, principalmente, no âmbito teórico com leituras afins na desconstrução no pensamento socrático. Isto leva ao registro que *Khôra* tem uma dimensão política, em primeiro momento neste parágrafo, a reforçar, relaciona-se tanto como lugar ocupado por alguém, como lugar habitado, sítio, fileira, porto, território ou região (DERRIDA, 1995 (c), p 41). Mas, além disso, a figura *Khôra* é percebida então, como o inacessível, improvável, ao mesmo tempo próximo e longínquo. E, também como afirmado acima, Derrida analisa desse modo à posição de Sócrates no *Timeu*. Ele não tem lugar próprio; tal como *Khôra*, Sócrates aparece como um trítion genos, como afirma o próprio Derrida, que “Sócrates finge então pertencer ao gênero dos que tem lugar, um lugar e uma economia próprios. Mas, ao dizer isso, Sócrates denuncia esse genos ao qual finge pertencer. Nesse sentido, ele pretende dizer a verdade a seu respeito: na verdade, essa, (SOLIS, 2009, p.94), gente não tem lugar, é errante. Portanto, eu, que me assemelho a eles, não tenho lugar...” (DERRIDA, 1995 (c), p.40).

De modo ainda mais conclusivo, “uma primeira interpretação de *Khôra*, portanto, visaria estabelecer-la como “lugar” ou “sem lugar” no sentido ontológico e político. E assim, uma segunda situará *Khôra* como um indecível. Não sendo ser nem não-ser *Khôra* extrapola toda e qualquer determinação ontológica e política.”

Por fim, nesta subseção, “o discurso sobre *Khôra* se situará, portanto, no domínio aporético igualmente indecível, um solo instável segundo Derrida,” uma expressão de grande significado, pois “irá localizá-la, então, no meio (*milieu*), meio que representa somente o jogo de diferenças, *a différance*,” cujas sintonias servem de apoio para as arquiteturas e corpos.

Então, “*Khôra* se apresenta como espaçamento e temporalização e marca a *différance*, uma “quase-condição de possibilidade”.” (CAPUTO,1997, p.102), pois não circunscreve fronteiras ou limites fixos, mas sim “é o que se possibilita em aberturas.” Marca o espaço diferencial que transgride a hierarquia institucional. E, além disso, “*Khôra* desafia a binariedade do masculino e do feminino, limitadora do lugar, ou ainda a hierarquia do masculino sobre o

feminino, que também será característica na *différance*” para corpo e corporeidade. Entretanto, “não se trata de uma simples inversão de lugares. Da mesma forma *que a différence* como Khôra é uma espécie de terceiro gênero, o sonho de inúmeros gêneros será descrito por Derrida como *choreographies, Khôra-orgraphies.*” (DERRIDA, 1992 (c), p. 95-116).

2.2 Arquitetura e Khôra

Depois destas leituras *propedêuticas* torna-se possível partirmos para as dimensões mais “íntimas” das desconstruções na arquitetura. E novamente continuamos com Nigro Solis quando ela nos apresenta que após estas, considerações, “podemos agora perguntar: como se dá a apropriação do texto Khôra de Derrida pelos arquitetos da desconstrução?” O que suscita delimitar a investigação que versa sobre “em que as noções contidas em Khôra, tais como espaçamento, meio (*milieu*), ambivalência aporética, *différance*, irão instigar a arquitetura?” (SOLIS, 2009, p.95). Eis então o seguinte.

São as operações da *différance* na arquitetura que a desconstrução derridiana vai acontecer promovendo o pensamento da des-hierarquização dos principais binômios arquiteturais: forma/função; conteúdo/forma; estrutura/ornamento; figura/abstração; virtual/real; interior/exterior; aberto/fechado; público/privado, etc., ou seja, a desconstrução da função tradicional de habitação, moradia, abrigo, na edificação. (SOLIS, 2009, p.95 e 96).

Nesse sentido, o “*texto Khôra inspira os arquitetos a pensarem a desconstrução, mas principalmente a repensarem dois elementos-base da construção arquitetônica e do projeto urbanístico: fundação (ou fundamento) e espaço.*” (SOLIS, 2009, p.96). Isso significa operar, embaralhar e assim transformar, nas textualidades em arquitetura, do que nos sustenta, a ideia de suporte, alicerce, base, etc., e das possibilidades de movimentos, dos alcances, pois o que está em questão “*em arquitetura é a modificação de um mundo fundamental ou padrão de ver e compreender a arquitetura. Sendo assim, noções como simetria, proporção, harmonia, síntese, serão também desestabilizadas.*” (SOLIS, 2009, p.96).

A ideia de significante, intervenção derridiana a partir dos estudos das gramatologias, também sendo um foco dessa pesquisa presente em *Escritura e différence* e de toda outra possibilidade advindo da linguística, tem afinidades com o trabalho das textualidades na desconstrução, por isso “o sentido será deslocado ao serem des-hierarquizados os pares binários ligados à composição arquitetural.” Com isso, “para os arquitetos da desconstrução trata-se da possibilidade de trabalhar com extensa gama de significantes (arquiteturais) que remetem a

outros significantes.” (SOLIS, 2009, p.96). E, assim, complementa Solis.

A famosa máxima de Vitrúvio, estabelecendo que em arquitetura devem ser considerados dois aspectos – “aquilo que é significado e aquilo que significa”, fórmula da representação arquitetônica – será desconstruída: a arquitetura possui uma dimensão simbólica e que até as concepções arquitetônicas recentes, jamais havia sido questionada em seus propósitos logocêntricos. Com a desconstrução, esta mesma dimensão vê-se pela primeira vez abalada. (SOLIS, 2009, p.96).

Toda uma leitura restrita e fechada, dotada de um hermético estilo de sentido lógico, em arquitetura, recebe abalos e seu simbolismo se abrem a ter outras significações. O que faz tratar de outro retorno no que tange

Khôra, como terceiro gênero, pois é a inspiração para esta possibilidade e para pensar o conjunto de significantes em arquitetura, sem necessariamente buscar a imputação imediata de um significado. Significante em Khôra de um retornante diferenciado porque estas questões não nos autorizam a pensar, que o projeto (pro-jeto) ou programa (pro-grama) se torne totalmente destituído de significação ou, então, que se não lhe possa atribuir funções posteriores. (SOLIS, 2009, p.96).

É a volta do indecível que trás sempre novas ondas sempre permitindo a presença dos impossíveis, gerando as presenças das aberturas, demonstrando mais importância à ideia dos significantes, que são diversos e das distintas textualidades.

A aparente sutil movimentação das textualidades em arquitetura na desconstrução mantém ainda a possibilidade do que se dá como “necessária”, pois “a desconstrução em arquitetura não consegue suprimir a significação ou a função.” Mas diferente de Solis, nesta passagem, entende-se sim que ela opera algo inovador ao mostrar¹⁹ que “a relação significante/significado, forma/função aparece num primeiro momento invertida e num segundo momento (quase concomitantemente), deslocada.” (SOLIS, 2009, p.96). São importantes movimentos da *différance* cunhados por Derrida que provocaram *abalos sísmicos* no pensamento filosófico, ocidental e nas artes, incluindo as arquiteturas, pois, mais abaixo estas aparecem com o corpo, corporeidades e cultura corporal, destinando as magias do corpo poético e das significações poéticas nas textualidades.

Um exemplo destes *tsunamis* nas arquiteturas é que não se edifica, com a desconstrução, “um objeto arquitetônico, por exemplo, para servir previamente de moradia ou habitação, escritório, museu ou empresa, ou seja, esta função é reversível e não depende estruturalmente

¹⁹ Parte aqui do entendimento que o *apenas* usado por Solis é um recurso de estilo, de movimento, em sua argumentação, porém a discordância aqui se faz necessário, no que tange especificamente a essa expressão, por esta investigação escolher outro estilo, que envolve uma argumentação mais de conflito ao logocentrismo, de maior cisão e de menor visão que admite uma “continuidade”, mesmo que ainda ínfima por parte de Derrida com relação à tradição até existiu, mas, não é necessariamente o intuito desta pesquisa.

da forma”. (SOLIS, 2009, p.96). Esse movimento opera formas novas que perturbam o pensamentos que pairam nas clausuras.

Mantém-se aqui a proposição estilista que a desconstrução possibilita tanto as impossibilidades que até o retorno do antigo é possível, mas faz-se necessário, pelos expostos acima, trazer as teses que esses retornos acontecem na *différance*, não sendo os mesmos. Não é no mínimo, uma leitura que admite a ideia de radicais restrições. Ainda se incide o alojamento de algo da clausura, mas não tem espaço tão propício mais, as inversões e deslocamentos se inclinam para distante destas dimensões, na mesma toada²⁰, e também não é a destruição total de práticas tradicionais, pois o restos também fazem parte de operações na *différance*. Compondo indecíveis aberturas. É nesse sentido que

a forma liberta a função; e há uma liberalização da forma, independentemente da função. Isso possibilita a impossibilidade da desconstrução acontecer em qualquer obra arquitetônica, independentemente de estilo, forma, época histórica, aponta-se aqui alguns exemplos disso, o edifício do Mee tem a função desconstruída, mas o barroco representava uma espécie de desconstrução em relação ao estilo clássico). A inovação se trata do texto arquitetônico desconstruído, mais que a obra arquitetônica enquanto função, (SOLIS, 2009, p.96).

Por esse movimento do pensar, o impossível ganha suas possibilidades. Torna-se importante ressaltar também que, desta toada, “os três princípios que já em Vitruvius regiam grande parte dos “sistemas” de arquitetura, pela ambivalência apresentada em Khôra, também são desconstruídos. São eles: solidez (firmitas), utilidade (utilitas) e beleza (venustas)”. (SOLIS, 2009, p.96). Abaixo a serem brevemente expostos.

A fonte em pesquisa que se aborda aqui expõe que a “firmitas (solidez) diz respeito às estruturas da edificação, à durabilidade dos materiais e a excelência da técnica. Porém, até para o senso comum é óbvio que uma edificação não sólida pode desabar. Mas não é a isso que se refere à desconstrução”. (SOLIS, 2009, p.96). É o que se trata abaixo.

É condição fundamental para um objeto arquitetônico, ainda que uma vez plantado ao solo ele se mantenha firme para não cair ao primeiro abalo. A solidez, portanto, diz respeito, às *fundações* (o “fundamento” que segura, sustenta em solo firme). Os materiais com os quais se pode construir, para tanto, deverão ser escolhidos atendendo a essas especificações (o que é firme, o que suporta, etc.). Imediatamente a pergunta: Seria possível desconstruir o princípio da solidez, retirando da *fundação* o seu papel de suporte? Desconstruir, então, não significaria fazer desabar o edifício, em outras palavras, *destruir*? (SOLIS, 2009, p.96).

²⁰ Aparecem aqui as imagens sonoras das batidas das toadas dos distintos sotaques de *Bumba Meu Boi do Maranhão*, onde as matracas, pandeirões, orquestras, zabumbas e até as costas das mãos nunca deixaram de flertar com as tradições, mas ocorrendo nos distintos passos e sotaques que coabitam as praças das tradições católicas apostólicas de herança romana nas colônias.

Visto que “novamente, caso se pense a desconstrução como tendo papel negativo de desestabilizar o objeto em sua concretude (em suas possibilidades reais de existência e em sua prática), a resposta é não”. (SOLIS, 2009, p.97).

Para não contrariar a concretude “é impossível retirar de um objeto que deve se sustentar de alguma maneira no solo, a firmeza ou solidez. Uma das grandes questões é essa, a desconstrução não é aniquilamento do dado concreto, da viabilidade real de um objeto produzido”. (SOLIS, 2009, p.97). A desconstrução ocorre no campo da interpretação, em que os projetos e os programas é que transitam pelos deslocamentos.

Isso possibilita sempre a inscrição de novos significantes, logo os deslocamentos na arquitetura não estão para impedi à concretude, o que vai se chamar mais a frente de materialidades, tanto das tradições como outras, e (realização) dos objetos, a função opera nos mergulhos dos significantes do texto, neste caso, arquitetônico, em sua “textualidade”. “Em uma gramatologia derridiana, visa provocar, o campo textual e, exatamente em virtude disto, ela não pode ser considerada “destruição””. (SOLIS, 2009, p.97).

Com isso,

desconstruir a ideia de solidez, ao invés de possibilitar o desabamento do edifício, será buscar a viabilidade de garantir a solidez real, concreta, sob outras “bases”, ou seja, já em vigência, outras materialidades, algumas distintas maneiras, também “visões estéticas²¹” concretas, se tratando aqui e incluindo como tal a ideia de textos, que não aquelas tradicionais da estabilidade²², da imobilidade ou da resistência dos materiais pela sua “dureza” ou “peso”. (SOLIS, 2009, p.97).

Ao tratar de exemplos bem concretos que atestam a importância desses deslocamentos podemos, por exemplo, citar “a criação de edifícios com molas em suas fundações para que eles resistam aos terremotos ou tufões” (ex: o Petronas Tower), outro caso foi o modo como foram projetadas “as estruturas e fundações do aeroporto de Kansai no Japão (projeto arquitetônico de Renzo Piano), para que ele resista ao afundamento da ilha.” (SOLIS, 2009, p.97). Modelos, não prévios, e muito menos, para “a eternidade” de que esses desvios contribuem para os desafios do mundo atual.

Em resumo, a presente investigação não se movimenta para aniquilar “a fundação na obra arquitetônica e instituir por um gesto poético o “sem fundamento”, ou a instauração do

²¹ A questão do invisível visivelmente a acontecer em *Memórias de Cegos* destina outra visão estética da desconstrução juntamente com a textualidade e a ideia de ficção como experiência do escapamento em Derrida, a ser explorada nas próximas laudas.

²² Ao tratar dos desajustamentos espectrais com os corpos, corporeidades e cultura corporal, a evidência de outras visões de “estabilidades” irá acontecer.

“abismo”. A desconstrução na arquitetura entende que toda construção precisa ter suporte²³”. (SOLIS, 2009, p.97). E isso fortalece as diversas experiências em sentido concreto abordadas pelos desvios e deslocamentos.

Após a solidez o outro princípio arquitetural passível de desconstrução, segundo a nomenclatura vitruviana, é a *utilitas* (utilidade). Segundo Nigro Solis fica abaixo algumas explicações:

Em Vitruvius o espaço arquitetônico criado deve ser dimensionado de forma a não comprometer o uso: “adequação e propriedade” especial são categorias básicas da função. Há autores de teoria e história da arquitetura (COLIN, 2000, p. 32ss), inclusive, que distingue na edificação a *função sintática* (relação com a cidade, o terreno, o sítio, as ruas, a paisagem), definida pelo existir e estar no local; a *função semântica* (relação com o significado: igreja significa religiosidade; moradia, abrigo e privacidade; câmara dos deputados, ordem legislativa – política, etc.); a *função pragmática* (o famoso “para que serve” em relação a uma atividade ou uso: quartos de dormir, escritórios, escolas, etc.).

De acordo com esses “signos rígidos e fixos” das suas funções aplicadas na arquitetura, seguindo, por exemplo, a herança do método rigoroso da ciência cartesiana, percebe-se também que no modernismo, principalmente, até épocas mais recentes, a preocupação com a função chegou a ponto de a arquitetura adotar como palavra de ordem que “a forma segue a função” (afirmação atribuída a Sullivan). Consolidando a mentalidade de uma rigidez sólida, ideia de alicerce prévio e inabalável na arquitetura da ciência moderna, criando hierarquias autoritárias, sendo “uma subordinação a qual, como exposto, da forma à função tirânica, tal como na biologia afeita a explicar os organismos, células, etc. como adaptação a determinada função”. (SOLIS, 2009, p.100). Evidenciando ainda mais as “células” na dissecação dos corpos desta antiga ciência que surge em meados dos séculos XVI para XVII.

Com “a desconstrução na arquitetura isso ganha transformações no quesito da utilidade,” nesse sentido, “o par forma/função poderá ser desconstruído, a ponto de Bernard Tschumi, “a forma segue a fantasia”, deslocando o preceito de Sullivan”. E mediante isso, “partindo desta para uma nova visão do século XX a trilogia vitruviana será desconstruída,” isso se dando “principalmente por não ser possível permanecer insensível à industrialização nem ao abalo das instituições tradicionais (família, igreja, Estado etc.)” (SOLIS, 2009, p.100). Acontecendo outra maneira performática de atuação arquitetônica.

Após esse novo mosaico que agora baila em suas imprevisíveis inovações, onde a

²³ O que pode ser desconstruída, entretanto, é a ideia de que suporte sólido é apenas aquele de materiais tradicionais resistentes ou suporte estático e imóvel, plantado ao chão, ou seja, desconstrói-se, então, a forma *suporte*, enquanto “categoria” (aliás, desconstróem-se as categorias, em geral, na desconstrução), mas não o suporte em sua concretude. (SOLIS, 2009, p.97).

fantasia e a performance, a ficção são os tecidos do real nas artes das arquiteturas percebe-se que “a estabilidade estrutural foi abalada concretamente em seus materiais, já nos anos 1960.” Isso complementa a leitura que “o modernismo modificou a relação superfície/volume/materiais; as relações interior/exterior foram desconstruídas com a utilização, por exemplo, do vidro, do vidro espelhado, etc.,” ou seja, “só para citar alguns exemplos. A função, com isso, será profundamente abalada.” (SOLIS, 2009, p.100). Ganhando outras im-possibilidades para que as aberturas aconteçam.

Por fim, nesta seção dos princípios, “o terceiro, venustas (beleza), diz respeito às preocupações estéticas que se ligam diretamente à contemplação da forma, à função do objeto construído” (SOLIS, 2009, p.101). A questão da beleza e forma, filosofia da arte e suas relações do Belo com as obras de artes estão presentes na história da humanidade, ou seja, de há muito tempo, porém essas relações “foram abaladas no que diz respeito a propósitos universais inquestionáveis ligados à verdades preexistentes ou a modelos ideais” (SOLIS, 2009, p.101). Vistas agora como uma forma de imposição, de escamoteação das questões estéticas.

Por conta disso, “Derrida, em discurso pronunciado sobre a Desconstrução em Papadakis (1988), insiste na intenção desconstrutora: a hegemonia estética da beleza e da funcionalidade ganham abalos com a desconstrução, provocando uma ruptura na cadeia significativa de sentidos.” (SOLIS, 2009, p.101). O viés da sensibilidade também se liberta misturado com as modificações das ideias de funcionalidade e de funções ampliando as provocações estéticas de mundo fazendo dançar ainda mais as artes em geral, influenciando nas ciências das construções e logicamente nas arquiteturas. Por conta disso completa a citação abaixo.

Voltando à preocupação com a função, implicada nos “programas” em arquitetura, ela é, mesmo que discutida, como sabemos, em outros contextos não desconstrucionistas, um dos alvos principais da desconstrução. Os programas ao serem desconstruídos tendem a substituir a aparente estabilidade funcional por uma real instabilidade. Um espaço arquitetônico ao invés da função prévia imutável pode assumir indistintamente função cultural, comercial, ou as duas ao mesmo tempo. Uma única edificação pode ser utilizada ora como biblioteca, ora como escola, ou ainda a ser adaptada para hostel, restaurante ou lugar de culto religioso. A forma não acompanha necessariamente a função. Haverá como diz B. Tschumi, uma relação inevitável de disjunção: “A arquitetura se utiliza hoje de dois termos disjuntos (desajustados): espaços (por meio de novas tecnologias e estruturas) e acontecimentos (por meio de novas relações programáticas, funcionais e sociais)” (SOLIS, 2009, p.101 apud TSCHUMI, 1996, p.23).

Os singulares movimentos das distintas funções como profundas questões estéticas nos colocam outras experiências e “traz de volta a consideração política do espaço, no sentido de sua relação à prática social.” (SOLIS, 2009, p.102). Visto que “se não podemos mais considerar a arquitetura nem como forma pura, nem apenas como determinada por limites

socioeconômicos ou funcionais,” (SOLIS, 2009, p.102), toma assim outras imersões, leituras que partem destas, “como fenômeno urbano e de todo o contexto político, econômico, sociocultural engendrado a partir deste mesmo fenômeno e suas possíveis desestabilizações.” (SOLIS, 2009, p.102). O que configura uma outra origem vazia, propicia a impossibilidades e infinitas produções artísticas.

Há pelo exposto anteriormente, então, a desconstrução da ideia de *fundamento*, o que não implica como já vimos, em abolir a fundação ou as estruturas. Há um deslocamento não só da noção, mas da técnica de “fundar” ou “firmar” o edifício ao solo. É na possibilidade de *movimento* e maleabilidade, oscilação da configuração das estruturas e fundação, que incide a desconstrução. O outro aspecto já evidenciado por nós foi aquele da desconstrução do binômio forma/função. E é, também, sobre a questão da *forma estética* que incide a desconstrução. (SOLIS, 2009, p.102).

Diante dessas questões, onde o viés estético e filosófico da arte é um elemento significativo, se torna importante abordar “outra questão, mais diretamente inspirada em Khôra, a do espaço arquitetônico,” (SOLIS, 2009, p.102), pois é outra forte atuação da desconstrução.

À desconstrução não interessa a caracterização do espaço em arquitetura, como espaço extenso ou de categorias. Abalando o domínio categorial que sempre imperou no discurso logocêntrico filosófico, a desconstrução coloca em questão todas as binariedades referenciadas à arquitetura (interior/exterior; público/privado; aberto/fechado; coberto/descoberto, etc.). Com isto, ela funciona por analogia a uma *banda de Moebius*, onde o avesso e direito, dentro e fora estão, por exemplo, na concepção de jardins, pórticos, varandas e nas famosas *Folies*²⁴ de B. Tschumi para o *parque La Villette*²⁵ em Paris. (SOLIS, 2009, p.102).

Sendo assim, os exemplos, as experiências concretas passam a acontecer, é “a partir da leitura de Khôra, os arquitetos, principalmente B. Tschumi e Peter Eisenman iniciam uma história de colaboração entre filosofia e arquitetura, os Chora L. Works, relacionando alguns textos filosóficos e projetos arquitetônicos.” (SOLIS, 2009, p.102). Nesses casos, se pode afirmar que é a materialidade, filosófica da arte, de provocações desconstrutoras, que não é destruição, mas acontecimentos nos desvios e deslocamentos.

A partir de então, quanto à questão do espaço, a desconstrução na arquitetura a trata com “Derrida e Peter Eisenman desenvolvendo, Khôra como uma espacialização, noção tão ou mais

²⁴ Se tratando das *Folies* vale ressaltar que expressa uma arquitetura que inverte e por isso provoca os deslocamentos no que tange o binômio Razão/Desrazão. Não se remete a ideia de *A Loucura*, mas sim das loucuras, que engendra singularidades. Nesse sentido, a *arquitetura das Folies* é, segundo Derrida, uma “*arquitetura do acontecimento*” que teria por consequência “*eventualizar*” tudo o que na história ou tradição é entendido como *fixo, essencial ou monumental* (SOLIS, 2009, 126 apud DERRIDA, 1986 (f)).

²⁵ O *parque La Villette* é um grande exemplo da *desconstrução em Arquitetura*, isto porque a *desconstrução em arquitetura, especificamente no caso do La Villette, tem como propósito evidenciar a desestabilização dos binômios estrutura/ornamento; forma/função; forma/conteúdo*, e sendo assim, *possuindo eficácia nesta tarefa sem, entretanto, anular, por exemplo, a estrutura em benefício do ornamento, ou ainda anular a função e o conteúdo com relação à forma*, muito menos, de reduzir toda a arquitetura à mera ornamentação. (SOLIS, 2009, p.126).

ambígua que pharmakon, segundo Eisenman.” (SOLIS, 2009, p.102). O que joga a pessoa leitora para incertas dimensões, nos sentidos de sem sentidos, ao mesmo tempo, com possibilidades de diversos sentidos.

Eisenman diz: “Para Platão o receptáculo é como areia da praia, não é um objeto ou lugar, mas meramente a lembrança do movimento da água que deixa rastros de linhas fortemente amarradas e marcas impressas – erosões – que cada onda sucessiva faz refluir para a água”. (Eisenman apud Broadbent, 1966, p. 77). Derrida e Eisenman irão derivar outros significantes para *Khôra*. “*Chora*” lembra “*choral*” (coral ou música), e mesmo coreografia. Com o “I”, *choral* “torna-se mais líquido ou mais aéreo”, no dizer de Derrida (1991 (b), p. 9). O trabalho se torna musical, vocal, coreográfico, uma “arquitetura para muitas vozes, um presente tão precioso quanto aquele petrificado, o coral do mar (*corail*)” (SOLIS, 2009, p.102 apud DERRIDA (1991 (b), p. 9)

Em especial a ideia da areia da praia e da *coreografia* tem intrigantes relações com essa investigação, são formas abertas e ao mesmo tempo complexas onde a desconstrução se coloca como esse constante universo de inovações, imprevisibilidades e im-possibilidades a serem possíveis, que inclui os itens opostos, os binômios, excluindo, nesse assunto, de cair em repetição das exclusões. Por isso, “em entrevista publicada em *Chora L Works*, Eisenman afirma: “A arquitetura da qual Heidegger fala é aquela da presença ou, pelo menos, da presença como dominante sobre a ausência.” Isso significa que “a arquitetura que busco, Peter Eisenman, é aquela em que a presença e ausência operam igualmente” (SOLIS, 2009, p.102 apud DERRIDA, EISENMAN, 1991 (b), p, 9).

Nesse sentido “para Peter Eisenman, trata-se da presença da ausência de *Khôra*. É um espaço que não pode ser representado, exceto, negativamente, e para a arquitetura seria o desafio contra a solidez, contra a fundação estável.” Com isso a arquitetura na desconstrução é uma catalisadora sem pontos fixos que fecham culturas. Em se tratando disso “o aforismo 51 de Jacques Derrida poderá servir de barra conclusiva à questão de *Khôra* e a arquitetura,” quando nos alerta que “nem Babel, nem Nimrod, nem o Dilúvio. Entre *Khôra* e *arché*, talvez se houvesse uma arquitetura que estivesse entre, nem grega nem judaica, uma filiação ainda inomeável, outra série de aforismos” (SOLIS, 2009, p.107 apud DERRIDA, 1998 (d), p 69).

2.3 Os pensamentos da *Arquitetura e Desconstrução em Fernanda Bernardo*

Para finalizar esta seção, *Khôra* em arquitetura, por meio de *Fernanda Bernardo*, retronam os *rastros* do *Gostar do Segredo* como secreto, e nesse lugar sem lugar cuja essa outra

ideia de espaço e tempo na arquitetura já antecipa a questão do desajustamento²⁶ a ser tema do próximo momento desta investigação, por conta disso “aqui muito nos interessa, de <<tempo do desdobramento>>,” ou seja, “para significar que, no ímpeto da sua eterna acronia temporizante-temporalizante, ele dia-anacroniza ou disjunta o tempo (do mundo ou da obra/monumento),” nesse sentido, aquele “que atravessa, pondo-o <<fora dos eixos>> - <<out of joint>>,” dirá Derrida no idioma de Hamlet.” (BERNARDO, 2011, p.76-77). Onde na *différance* os quase conceitos em Derrida atuam e podem, de maneira singular, expor outras visões da desconstrução.

Ao tratar da questão do espaço e do tempo com Khôra e suas questões com as *Folies* e o *La Villette* Derrida e os arquitetos não deixam de provocar outro tempo, “acontece que este tempo <<fora dos eixos>>, a contratempo e disjunto que tanto interditara ou impossibilitara a auto afecção como o <<agora>> ou a presença do presente e a contemporaneidade,” significa que “é tal tempo, aquilo a que Derrida chama o devir-espaço do tempo, da intempestividade do tempo – o próprio coreografar ritmando a vinda ou o passar do tempo <<no>> espaço e <<como>> espaço.” (BERNARDO, 2011, p.77). Em que as questões de escrituras e *différance* jorram à tona.

Isso antecipa elementos “em *Spectres de Marx*, onde nomeadamente, que <<”out of joint” não e somente o tempo>>, a condição do tempo no espasmo da sua intempestividade ininterruptamente respeitada e salvaguardada,” nesse sentido, “na elasticidade do ritmo que sacode a sua temporização, <<mas o espaço, o espaço no tempo, **o espaçamento**>>138.” (BERNARDO, 2011, p.78). Em que os desajustes dão o tom nos seus efeitos descontrolados que com isso dão margem a distintas localizações que se tocam em âmbito diferencial com corpos, nas danças do coreografar.

Isto porque o “Espaçamento (khorismos) a entender assim como pura saída de si do tempo messiânico, como puro <<fora>> no movimento da temporalização,” e como exterioridade absoluta. Que paira num mosaico de *différance*. (BERNARDO, 2011, p.78). A “Temporalização que é assim espaçamento, intervalo ou separação, que, por sua vez, e abertura incondicional ao fora e intervalo ou *différance*.” (BERNARDO, 2011, p.78). Faz por si e com os diversos a bailar.

Com efeito, “notemo-lo, eis a questão do coreografar como arte de espaçar – de dar

²⁶ Em *O Gosto Espectral pelo Segredo em Jacques Derrida* artigo publicado por Dirce Nigro Solis e Diogo Silva Corrêa, se encontra os elementos dessa relação envolvendo *Spectros*, o viés do desajustamento e o *Gosto pelo Segredo* de Jacques Derrida. Reforçando esse *Messianismo desértico* que se refere *Fernanda Bernardo* como rastros arenosos para a desconstrução e suas perturbações para com os transversais temas tratados na filosofia da arte, nas artes em geral e nas escritas do espaçar, nas conexões com outro pensamento acerca do espaço. O que serve de referência para os estudos na relação corpo e o úmido espectral.

espaço ao espaço.” Que se remete ao ato de deixar se movimentar. “Por um lado, e em primeiro lugar, os nomes ou os quase nomes Khôra e messiânico significam e ritmam a decapitação e a autodesconstrução da «origem», logo, (ou da «arché» - da arqui-tectura metafísica, da arquiologia e da filosofia logocêntrica)”. (BERNARDO, 2011, p.82).

É nesse caminho da *desconstrução em arquitetura*, Khôra e o coreografar que se aponta outra maneira da *différance*, fazendo se movimentar.

E “assim que, imprimindo-se uma a outra e uma na outra, e sem de todo se confundirem, a escrita verbal e a escrita arquitetural são a partida, com isso, quer a experiência, quer a promessa e a cena de escritas do espaço (Khôra) – de coreografias, justamente, no sentido de escritas múltiplas de Khôra.” (BERNARDO, 2011, p.88). Constituem os desenlaces e amplitudes de arquiteturas sem fundamentos, que faz pensar filosofias em outras margens, ao se referir na desconstrução da arquitetura voltando-se para as ambivalências, mas textualidades, rastros e *différences* também de grande importância, visando aceitar os fantasmas, como visível-invisível.

Nesse sentido, Khôra em Derrida, acima exposto, pelas suas operações que transitam no indecível, no incerto pensar, aponta também para outra ideia aberta de corpo. Compondo coreografias, e assim, corpo com os espectros, invocam as aparições de fantasmas. Fazendo voltar, mas sempre na *différance*, no que tange as textualidades da literatura, suas estranhas singularidades corpóreas.

Em suma, Khôra e corpo, nesta investigação, são grafias de outro olhar, visível-invisível, da desconstrução, como operações nas bordas, às margens.

Rastro, *différance* e Khôra, são grafias que compõe com outra ideia de corpo, e o úmido também deixa seus rastros, como será exposto abaixo.

2.4 O Úmido Espectral e os *Fantasmas no Banho de Joana*

Nessas im-possíveis *interconexões* (trans-versalidades) entre *arquitetura da desconstrução* para as relações com o *corpo, corporeidade e cultura corporal* a partir do pensamento de *Jacques Derrida* ocorrem neste texto pelas estratégias dos estudos de *Khôra e os mergulhos corpóreos espectrais*. Por isso, das questões tratadas com as influências nas arquiteturas estes escritos adentram para leituras sobre os espectros se aprofundando na ideia do *úmido espectral* com os indecíveis trechos poéticos do *Banho de Joana* presente na obra *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector. E disso começamos com o próprio Derrida, quando ele inicia os estudos sobre as espectralidades por meio de questionamentos filosóficos

da vida e da morte.

Exórdio. Alguém, vocês ou eu, se adianta e diz: eu queria aprender a viver enfim. Mas, por que enfim? Aprender a viver. Estranha palavra de ordem: Quem pode dar lição? A quem? Que isto sirva de lição, mas a quem? Servirá, alguma vez? Saber-se-á alguma vez viver, e, primeiramente, o que quer dizer “aprender a viver”? E por que “enfim”? Isoladamente, fora do contexto — mas, um contexto sempre permanece aberto, portanto, falível e insuficiente —, esta palavra de ordem sem frase forma um sintagma quase ininteligível. Até que ponto, aliás, essa locução idiomática se deixa traduzir?! Mas aprender a viver, aprender por si mesmo, sozinho, ensinar a si mesmo a viver (“eu queria aprender a viver enfim”) não é, para quem vive, o impossível? (DERRIDA, 1994, p.10).

Para continuar a tratar de desconstrução agora com os *impossíveis* enlaces para as cenas corpóreas, de maneira com a *différance* que advém dos estudos da arquitetura, faz-se necessário iniciar pelo que se escapa à vida, onde como exposto acima, a ideia de *aprender a viver*, como um questionamento é o que move uma das teses em *Espectros de Marx*. E seguindo esse propósito questionador Derrida continua. “Não vem a ser isto mesmo que a lógica não permite? Viver, por definição, isto não se aprende. Não por si mesmo, da vida pela vida. Somente do outro e pela morte.” (DERRIDA, 1994, p.10). A ideia da morte, dos fantasmas e de outros mundos para além do estar vivo entra em cena como grande protagonista nessas escrituras espectrais derridianas. Proporcionando outros relatos de *différance*. Pois, “em todo caso, do outro no limite da vida. Tanto no limite interno quanto no (limite) externo, trata-se de uma heterodidática entre vida e morte.” (DERRIDA, 1994, p.10). Inumeras maneiras que envolvem a possibilidade do viver e do morrer, trilhando aí um novo caminho de impossíveis aberturas.

É nesse sentido que aparece a tese do *úmido* em Rafael Haddock Lobo. Ele nos informa que “o quase conceito “espectro” (que é chamado de quase conceito exatamente por não permitir uma definição precisa, clara e distinta, uma decidibilidade) aparece de modo mais insistente (e não mais “presente”) em *Espectros de Marx*.” Por isso, para iniciar suas inovações sobre a importância do elemento *úmido na desconstrução*, afirma Rafael que sobre “os *Espectros de Marx* é a este livro que recorre para invocar tais aparições.” (HADDOCK-LOBO: 2007, p.44). Quanto a estes itens o autor nos coloca alguns elementos pertinentes para explicar abaixo.

O que está em jogo, neste livro aparentemente político, mas que, de tão pouca política a oferecer, parece inaugurar outra forma de política, é a obsessão mesma: a filosofia como um pensamento sempre assombrado, obsediado por estes outros que não mais estão presentes. É Hamlet quem figura esta “política”. E, com ele, o fantasma de Shakespeare, um fantasma que obriga a um trabalho, que impõe uma tarefa – por amor. (HADDOCK-LOBO, 2007, p.44).

A política daquilo que se escapa, do que não está no controle dos seres humanos. Algo espectral que sempre assombrou a filosofia, que em Derrida, sempre foi bem presente e tornou-se aprendido, é o que movimenta os *espectros*. Nesse sentido, “Derrida parte, nessa obra, de uma história envolvendo o pai de Hamlet, para combinar com uma leitura dos espectros do comunismo que rondaram e continuam a rondar², de forma fantasmagórica, o ocidente.” Constituindo assim outras formas de vivenciar a questão das textualidades, expondo que *nada está fora dos textos*, e estes últimos como tecidos incertos do viver e do que se foge da vida, destinando outras maneiras de vivenciar em viés prático (experiências) da vida, àquela do que se espera e não se realiza, porém assim mesmo existe a necessidade de se viver.

É a história da possível re-aparição do pai de Hamlet. Um acontecimento que não necessariamente se realiza, mas a obsessão pelo acontecer, esse instante, é o escopo experiencial fundamental que provoca inéditos estudos por Derrida. *Espectros de Marx* é nesse sentido a experiência de outras textualidades, onde a força visível e invisível da literatura destina outra realidade que em sua ficção movimenta a dimensão prática e efetiva da vida. Além disso, “essa história do pai de Hamlet torna-se importante “também pelo fato de que o tempo de Hamlet é difícil de calcular porque o fantasma aparece primeiramente na peça, pela segunda vez”.” (DERRIDA, 1994, p.03). De modo mais direto, ou seja, “a coisa começa pela repetição”. O que já deixa, em sentido crítico, na maresia im-previsível da desconstrução a questão da origem. “Por fim, há algo que Hamlet diz e que organiza Espectros de Marx: The time is out of joint, o tempo está disjunto”. (DERRIDA, 1994, p.03). Diante dessas questões “espectros de Marx” trata-se, também de algum modo, “do temada disjunção, da não-contemporaneidade a si mesmo, porém é um tema maior nesse livro que se quer não contemporâneo”. (DERRIDA, 1994, p.03).

A política e a poética do que se vive no que se anuncia e vem o não acontecer, tendo que se viver assim mesmo, é a presença dos espectros que Derrida reivindica inclusive apontando que sempre existiu na filosofia e foi deixada de lado. Abalando assim outras estruturas. É por isso também *que* “a espectralidade foi o viés estratégico da desconstrução. Tratava-se de encontrar uma categoria que resistisse às categorias filosóficas”. (DERRIDA, 1994, p.02). Mas também que pudesse transitar em patamares mais amplos do viés do espelhamento filosófico. Da história de uma origem única, fixa e rígida, como na arquitetura convencional e suas características que sofreram erupções.

É nesse ambiente que Rafael Haddock Lobo faz as leituras para expor a sua tese do úmido. Pois, “assim começa a tarefa de Hamlet, com a aparição do pai-morto-vivo, assim começa o Manifesto do partido comunista: “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo”.” Como já exposto acima, “Tudo começa pelo aparecimento do espectro.” Porém,

o acréscimo do úmido é que, “mais precisamente pela espera deste aparecimento”. (HADDOCK-LOBO, 2007, p.61). O que personifica a implicação da ideia do esperar e do não necessariamente acontecer o que se espera, ou a possibilidade real da morte com relação à vida.

Nesse sentido, “Hamlet, ao saber da aparição do pai, inquieta-se; teme, mas não vê a hora de ver o invisível.” Até aqui nada de novo, pensa-se que a desconstrução na narrativa espectral em Derrida é outra teoria a lidar com os espíritos por meio da ideia do que está fora do alcance do ser humano. Porém, “a espera é a antecipação do por vir e, ao mesmo tempo, abriga a ansiedade, a angústia e a fascinação necessárias a toda aparição, que com isso é sempre uma re-aparição e, no entanto, é também sempre uma primeira vez.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.61). Esta possibilidade da reaparição já se dá como forma de alguma reaparição, que não se dá somente pelo invisível, mas que acontece nas experiências práticas, visíveis do viver daquele instante. Por enquanto fica o contar e o vivenciar da espera dessa aparição, assim citamos Rafael Haddock Lobo.

Isso, a coisa (*this thing*) terminará por chegar. A aparição virá. Ela não pode tardar. Como tarda. Com maior exatidão ainda, tudo se abre na iminência de uma re-aparição, mas da reaparição do espectro como aparição *pela primeira vez na peça*. O espírito do pai vai retornar e em pouco tempo lhe dirá “*I am thy Fathers Spirit*” (ato I, cena V), mas aí, no começo da peça, ele retorna, se assim podemos dizer, pela primeira vez. Trata-se de uma *première*, a primeira vez em cena.¹¹⁹

Com essas escrituras Rafael Haddock Lobo é taxativo ao afirmar que “na verdade, não ocorre a aparição do fantasma, uma fenomenalização, mas um saber-se obsediado.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.63). Sendo assim, uma leitura do espectral é aprender a viver o impossível deixando ser mergulho do não acontecer e do que se escapa.

É desse viés que os estudos *úmidos espectrais* de Rafael Haddock Lobo têm como trunfo as implicações da desconstrução na obra *Água Viva* de Clarice Lispector. Por conta disso, uma experiência da relação com o outro se expõe nesse escapamento, “em para não esquecer Clarice aforisma: “Eu antes queria ser os outros para conhecer o que não era eu.” Porém, ela “entendeu então que já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.”” (HADDOCK-LOBO, 2007, p. 46). Em uma relação do impossível, aparentemente.

Em uma postura aparentemente fenomenológica, em uma primeira análise, o *testemunho* de Clarice parece apontar à tentação racionalista desempre se guiar pelo “conhece-te a ti mesmo” socrático – e, na verdade, mais antigo ainda, délfico. Sua aposta então parece caminhar em direção do imperativo pindárico que convoca, como diria Nietzsche em seu *Ecce Homo*, alguém a se tornar o que se é. Mas quem pode nos ajudar nesta *aprendizagem* do não entender? (HADDOCK-LOBO, 2007, p.46).

Nesse des-caminho aparece outro ponto importante na tese de Rafael Haddock Lobo. Quando afirma que “este é o ponto crucial de Lorelei, protagonista da prazerosa aprendizagem de Clarice (que, não coincidentemente, tem um nome úmido –nome de uma sereia, ser híbrido, nem humano nem peixe. Um ser indecível e, ainda por cima, aquático) ⁸⁰.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.46). O ser que é personagem nestes escritos dos mergulhos cujo sentido não está no controle humano.

Segundo Rafael “Lorelei sabe como bem coloca Derrida, e eu repito, que “aprender a viver, aprender por si mesmo, sozinho, ensinar a si mesmo a viver(‘eu queria aprender a viver enfim’) não é, para quem vive o impossível?” ⁸¹.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.46). Eis outro inédito, essa experiência do impossível aqui como questão. “Este “Mergulho” é esta sensação de pertencimento e não-pertencimento, ou, de, como diz Derrida em O monolinguismo do outro, só se ter uma língua e a ela não se ter ⁸⁵.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.47). Nesse movimento aparece outra expressão importante. “Porque a lição de Lóri diz mais, diz que só se consegue ser quando se esquece de ser e se mergulha.” (HADDOCK-LOBO, 2007,p.47). Deixando acontecer esse viver do impossível, sendo o possível do que não acontece e acontece ao mesmo tempo. E com isso acrescenta Rafael Haddock Lobo.

Se não se está preocupado em ser, está-se sendo – e isso é *vida*, mas uma vida mais viva que a vida com a que se está acostumado, que se acha que é vida, mas que na verdade é uma subvida, uma pseudo-vida. Essa vida maior é mais viva que a vida cotidiana porque é vida e também é morte, é ser-si- mesmo ao se perder, ou, como dirá Derrida logo em seguida, é uma *sobrevida*. É, por isso, uma experiência sem experiência. Em que não se experimenta nem tudo nem o nada, nem a presença nem a ausência, mas **apenas um rastro de experiência**. Uma experiência, por assim dizer, espectral. (HADDOCK-LOBO, 2007, p.47-48).

Esses úmidos rastros corpóreos se dão em Rafael Haddock Lobo, pois não se deixa de se enxergar nessas experiências o mergulho que é também corpóreo, não apenas de espírito. “E, então, neste mergulho infinito, ela se sente pronta para ser ela mesma, ela aprendeu a ser e a se entregar; e para ser o que ela tem de ser, nesta entrega, Lóri apostou no impossível, e ele aconteceu.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.48). Dando sequência aos espectros derridianos, pois o que não deixou escrito aparece em Lóri. Nas linhas e entrelinhas da poesia de Clarice. E “este impossível é o que há, é o vir a ser o que se é, é o “real” – não é uma substância, um ente, nem ao menos ontológico, pois não existe; este impossível não é da ordem da existência, mas, como diria Lévinas, *do il y a* ⁸⁶.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.48). Colocando outros pensamentos pelo o que há e o que há de se abrir, podendo sempre se reabrir.

Esta aporia entre as muitas que ainda aparecerão e que são constituintes do próprio

pensamento de Derrida, são aquilo que não permite que este se encerre se feche em si próprio, se “resolva”. E esta é a própria aporia da vida, o que poderia se chamar de uma “ética da vida” segundo a desconstrução: aprender a viver, pois “a vida não sabe viver de outro modo” senão estar sempre tentando aprender a viver. Derrida, então, ironiza: “estranho compromisso para quem está vivo, *supostamente vivo*, uma vez que tal compromisso é, ao mesmo tempo, impossível e necessário”⁹⁹. E é por esta razão que, para Derrida, este desejo de aprender a viver não pode ser *justo* se não trazer consigo o ensinamento da morte: a minha morte (como defende Heidegger) e a morte do outro (como defende Lévinas). (HADDOCK-LOBO, 2007, p.52).

Diante disso, para Rafael Haddock Lobo “entre vida e morte, vida-morte, sobrevida:” esta é uma “análise como a que é aqui proposta só pode caminhar se pensar este entre, o qual, para ser realmente aprendido, não pode ter nenhum “tutor”, nenhuma qualidade de presença e, portanto, pode ser apenas aprendido com os fantasmas:” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.52).

Nem na vida nem na morte *apenas*. O que se passa entre dois, e entre todos os “dois” que se queiram, como entre vida e morte, só se há-de valer de algum fantasma. Seria preciso, então, dar lição aos espíritos. Mesmo e antes de tudo se isto, o espectral, *não existe*. Mesmo e antes de tudo se isto, sem substância nem essência nem existência, *não está jamais presente enquanto tal*.

Sendo assim “este novo tempo que Derrida aponta, a temporalidade espectral, faz com que se remarque a questão inicial deste livro, o “aprender a viver”, resignificado sob a noite do espectro: aprender a viver é aprender a viver com os fantasmas.” E se tratando destas questões afirma o autor que “como antecipei com Clarice, a viver isso que pode ser chamado de “vida mesma” e nãoa subvida, empírica ou ontológica, que comumente se concebe.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.52).

Nesse sentido, “nem ôntica nem ontologicamente, mas “a viver de outro modo [autrement], e melhor. Não melhor, mais justamente [e ecoam os sussurros levinasianos da coincidência entre justiça e justiça]”.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.52).

De acordo com Rafael Haddock Lobo, “como tentei captar de Clarice e de Derrida, é no escapamento por entre os dedos disto que tanto quero agarrar que algum conhecimento é possível, incompreensivelmente, ou seja, o que, como ecoa nos dois: o impossível acontece.” E, além disso, “este “correr atrás” é inevitável, é o que produz a própria escritura, só não se pode ter a pretensão de ter enfim agarrado o instante-já, enfim compreendido um autor e enfim aprendido a viver.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.69). E Rafael pontua que sobre isso, faz questão de repetir Clarice em *Água Viva*:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais... E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (HADDOCK-LOBO, 2007, p.69).

Com isso, inicia-se uma parada provisória com algumas breves contribuições de Rafael Haddock Lobo, quando afirma que “esse impossível, que está além do dizível e do conhecível é, ele mesmo, a própria alteridade, o espectro, o úmido,” de forma mais “adequada”, “(não estes outros aqui presentes, pessoas, coisas, discursos, pois estes já estão inseridos na lógica do possível).” Mas ainda assim o autor frisa que “é isso que leva Derrida a afirmar que a desconstrução é um acontecimento; há desconstrução: não existe nenhum sujeito desconstrutor, um agente ativo que promova a cerimônia do acontecer, ela simplesmente acontece.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.69). E o entendimento do deixar acontecer é um escopo quase conceitual que o úmido espectral em Rafael Haddock Lobo acrescenta.

Nesse sentido, “é justamente esta experiência, esta nova maneira de se conceber a “experiência” (que rompe com o ideal de presença e com a junção do tempo) que os espectros podem nos ensinar.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.70). O que aqui combinamos com a idéia de materialidade, uma outra experiência do prático, onde no corpo espectral e suas efetividades de herança marxiana deixarão mais elementos de estudos. Com isso, “esta lição acena para o aprendizado do impossível, ou melhor, trata de aprender a não lidar com o impossível, pois essa é a única relação possível com esse “isso” que sempre escapará.” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.70). Sendo uma orientação derridiana do buscar aprender a viver. Ficam então algumas teses de Rafael Haddock Lobo onde a idéia do úmido com os espectros são uma interconexão. O que nos coloca para o deixar escapar *no Banho de Joana*.

1-O espectro é o que chamei da estrutura úmida do úmido), é o que de toda maneira se tenta conjurar. 2- Substituir o movimento de herança e resistência ao marxismo, apresentado no texto de Derrida, pela herança derridiana e a resistênciiao “úmido”, que é ao que visto os espectros. 3-Derrida se pergunta o porquê desse plural. Há fantasmas? *O mais de um*, como se disse, não pode querer dizer uma associação ou uma multidão de fantasmas a serviço de algum propósito; no entanto, é *menos de um*, pois não pode se simplificar na pura e simples dispersão. (HADDOCK-LOBO, 2007, p. 60- 61).

Para fazer essa relação entre a estrutura espectral úmida do úmido, suas im-possíveis relações com essa questão do *lugar* sem alicerce fixo e aberto com a *différance* e *textualidade*, junto com *Khôra e arquitetura* e a ideia do *corpo e corporeidade espectral*, esta pesquisa de tese trás outra leitura do impossível, novamente com a escritora Clarice Lispector. Trata-se do capítulo *O banho* vivenciado pela personagem *Joana* na obra *Perto do Coração Selvagem*.

Neste texto a hipótese aqui expõe essa incredibilidade da estrutura úmida e espectral nas imersões e dispersões corpóreas *ex-pressos* nos pensamentos poéticos, em que a presença da água e suas conexões desconexas de viés aquosa, misturadas com a pele, carne e corpo depõem em pensamentos sem o próprio ato e sentido hermenêutico e fenomenológico específico do

tradicional pensar.

Como des-caminho introdutório parte-se aqui dos comentários presente no *posfácio* da presente obra, escrito por *Nádia GOTLIB*. E são as citações dela que abaixo invoco.

Na abertura do romance *Perto do coração selvagem*, que inaugura a longa e bem-sucedida obra literária da escritora Clarice Lispector, consta uma epígrafe com frase extraída do *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. Na referida frase, que passou a figurar como epígrafe do livro por sugestão do amigo e primeiro amor de Clarice, Lúcio Cardoso, há o registro de situações de vida e estados de espírito dignos de nota – solidão, abandono, felicidade e o fato de se estar perto do selvagem coração da vida – palavras que despertam na escritora a ideia do título do livro. E que despertam no leitor curiosidades a respeito do próprio enredo do romance. Por que teria Clarice aceitado a sugestão do amigo? Ou melhor, o que a epígrafe anunciaria em relação aos dezenove capítulos do romance, distribuídos em duas partes? (GOTLIB, 2021, p.199).

A mesma comentadora expõe que o que foi exposto acima “é o que o leitor talvez haverá de responder”, com o modo de “seguir as várias possíveis direções de leituras dessa linguagem que tanto surpreendeu os críticos, desde os momentos que se seguiam a sua aparição nas livrarias: dezembro de 1943.” (GOTLIB, 2021, p.200).

Nádia Gotlib ainda nos acrescenta que “Clarice completava justamente nesse mês de dezembro 23 anos”. E as informações dela avançam ao frisar que “Clarice encerrava nessa data o processo de edição do livro que escrevera, segundo um dos seus depoimentos, de março a novembro de 1942, embora o tenha finalizado em 1943,” sendo assim o “ano de seu casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente.” (GOTLIB, 2021, p.200). Com isso, segue-se com outra contribuição em invocação.

Clarice já contava com algumas publicações, é bem verdade, no campo do jornalismo, em que atuava paralelamente a suas atividades como aluna do curso de Direito. E já se lançara no campo da ficção desde maio de 1940, data de seu primeiro conto publicado na imprensa carioca. Mas, apesar de anunciarem qualidades que se firmarão ao longo da sua trajetória, os contos publicados nos primeiros anos da década passam praticamente despercebidos pela crítica. Somente com esse romance, o primeiro, o inaugural, é que Clarice conquista presença no painel da crítica brasileira. E de modo um tanto inusitado. Causa impacto. Intriga os críticos. (GOTLIB, 2021, p.200).

De acordo com a nossa comentadora “o livro é inaugural não só porque é o primeiro, a ser seguido por outros, mas porque inaugura um novo modo de narrar na literatura brasileira.” (GOTLIB, 2021, p.202). E no que se refere a isso ela acrescenta.

De fato, trata-se de uma linguagem que causa estranhamentos ao leitor pelo uso inusitado de certos procedimentos. É o caso da pontuação estranha, visível nos títulos dos capítulos cercados por reticências, como se o próprio título surgisse já fragmentado, pois as reticências substituem o que aí não aparece, embora acenem ao fato de que existe algo que pode ter acontecido e que poderá mesmo ser preenchido,

a seguir, pelo narrador. A fragmentação está patente também no modo de uso dos dois tempos da narrativa, o de um passado mais remoto e o de um presente, num jogo de alternância que confere, aliás, um ritmo incisivo à narrativa. E está presente ainda em cenas construídas mediante sucessão de palavras sem vírgulas, sem conexão entre elas. No entanto, se as palavras aparecem como células separadas entre si, o efeito pode ser duplo, o de realçar cada uma delas e o de sugerir que são experimentadas simultaneamente. Assim sendo, emoções, sensações, sobressaltos têm efeito perturbador, ganham densidade. E traduzem ora uma confusão de reações turbulentas da personagem, ora seu deslumbramento iluminado diante de certas situações de vida. Curiosamente, o próprio processo de escrita do romance é fragmentado: a autora Clarice Lispector mantém o hábito de escrever em “folhas soltas”, que depois passam por um processo de montagem ao organizar os capítulos da narrativa. A anotação imediata favorece a captação da matéria no momento mesmo em que ela surge, no calor da hora. Para a autora, a fragmentação faz parte, pois, do seu repertório criativo e contraria uma possível linha contínua e lógica da ação. Esse método de registrar palavras e orações em pedaços de papéis avulsos, usando, por exemplo, guardanapos e talões de cheque, a escritora carrega pela sua vida afora. (GOTLIB, 2021, p. 202-203).

Em meio a todas essas questões, segundo a comentadora, “não basta à ficcionista simplesmente contar uma história nos termos do chamado ‘romance de formação’, em que o narrador acompanha a personagem por períodos de sua vida (nesse romance em questão, da infância à maturidade).” (GOTLIB, 2021, p.203). Um dos itens principais aqui nessa investigação é que “no fio de tal sequência há o tecido de um vaivém de linhas que se enredam para traduzir o que está nos bastidores de tal desenho narrativo.” (GOTLIB, 2021, p.203). Esse estilo envolve o leitor de outra maneira peculiar, fazendo “este percorrer tais caminhos, mas descobrindo, a cada passo da sua própria leitura, horizontes outros que habitam esse estranho e indevassável universo que emerge, a cada página, das profundezas de um ser em processo de busca. Das profundezas.” (GOTLIB, 2021, p.203). Como nos mistérios secretos de um oceano ou nas danças úmidas dos mares, cujo corpo inevitavelmente se entrega, não se resumindo ao seu “estado vivo”.

Nesse sentido, “entre tantas tentativas de se enfrentar ‘o outro’, é o próprio poder da água que atua como elemento revigorante. Configurando imagens construídas a partir desse elemento, a água,” (GOTLIB, 2021, p.205), que “acaba sendo responsáveis pelo traçado do percurso dessa vida de mulher.” (GOTLIB, 2021, p.206). Deixando acontecer outro desenho de vida humana, outros relatos acerca do úmido spectral escapamento.

Na praia, diante do mar, a criança tem a consciência da morte do pai. Na banheira do internato, num dos melhores momentos do livro, a adolescente descobre mais uma face sua de mulher, a que se desconhece. No final do romance, mais uma imagem da água, a ser desfrutada pelo leitor (a), quando chegar a essas últimas páginas do livro... (GOTLIB, 2021, p. 206).

Sendo assim, “Joana é uma personagem intensa e pautada pela complexidade. Múltipla. Quer e não quer. Pode tudo. Mas não pode. Segue. Mas não chega. Deseja. Mas não deseja

mais.” Aí novamente como vindo do Segredo como secreto vem à questão. “Não seria esse o próprio risco do intrincado bordado da vida, com avanços e recuos?” (GOTLIB, 2021, p. 206).

2.5 O Banho de Joana (Clarice Lispector/ *Perto do Coração Selvagem*)

Parte-se então para os *mergulhos* úmidos e espectrais. Adentra-se e se sente os arremessos das estranhas estrofes poéticas presentes e registradas nas experiências de *Joana*, personagem de Clarice Lispector. Os cenários são os que acima foram expostos, a imersão na banheira, a experiência com o mergulho, enfim, algumas experiências dessa adolescente na transformação indecível da vida de uma mulher. E assim deixa-se a poesia acontecer.

A água cega e surda, mas alegremente não muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes. A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia da escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. (LISPECTOR, 2021, p.62). Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás – a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos fechados. - Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida. (LISPECTOR, 2021,p.63).

Dando seguimento, continua abaixo:

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagam de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre seu corpo, para num instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão suave da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água – água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo – diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas. (LISPECTOR, 2021, p.63).

Uma semelhança com as estruturas úmidas do úmido e os espectros é que “o quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam se adoçam e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto.” (LISPECTOR, 2021, p.63). E disso novamente se segue.

Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo. O frio corre com os pezinhos gelados pelas suas costas, mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se, (LISPECTOR, 2021, p.63), no roupão como em braços mornos. Fechada dentro de si não querendo olhar, ah, não querendo olhar, desliza pelo corredor – a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo. Tudo, tudo, repete misteriosamente. Cerra as janelas do quarto – não ver, não ouvir, não sentir. Na cama silenciosa, flutuante na escuridão, aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo é vago, leve e mudo. (LISPECTOR, 2021, p.64).

Joana ainda expõe que pensava que “descobriu em cima da chuva um milagre – um milagre partido em estrelas grossas, sérias e brilhantes, como um aviso parado: como um farol.” E assim se pergunta. “O que tentam dizer? Nelas pressinto o segredo, esse brilho é o mistério impassível que ouço fluir dentro de mim, chorar em notas largas, desesperadas e românticas.” (LISPECTOR, 2021, p.64). Talvez seja esse segredo visivelmente, mas invisível como secreto.

Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis, mas fortes. É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver. Mas o sonho é mais completo que a realidade, esta me afoga na inconsciência. O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo? – Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a força brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. (LISPECTOR, 2021, p.66).

E, assim, Joana continua a pensar quando diz que “talvez não tenha sido feita para as águas puras e largas, mas para as pequenas e de fácil acesso.” E prossegue nos seus raciocínios. “E talvez meu desejo de outra fonte, essa ânsia que me dá ao rosto um ar de quem caça para se alimentar, talvez essa ânsia seja uma ideia - e nada mais.” (LISPECTOR: 2021, p.68). Sendo então o próprio deixar acontecer. E assim continua abaixo.

Porém - os raros instantes que às vezes consigo de suficiência, de vida cega, de alegria tão intensa e tão serena como o canto de um órgão – esses instantes não provam que sou capaz de satisfazer minha busca e que esta é a sede de todo o meu ser e não apenas uma ideia? Além do mais, a ideia é a verdade! Grito-me. São raros os instantes. (LISPECTOR, 2021,p.68).

Não só o úmido espectral de Agua Viva aparece. As inter-conexões com a arquitetura e desconstrução também, pois “quando ontem, na aula, repentinamente pensei, quase sem antecedentes, quase sem ligação com as coisas: o movimento explica a forma. A clara noção do perfeito, a liberdade súbita que senti..”. (LISPECTOR, 2021, p.68). O alargamento da não fixidez e não rigidez da forma, onde a imprevisível origem do movimento se desencadeia.

Porém, retorna-se à força indecível dos mares. Pois, “naquele dia, na fazenda de titio, quando caí no rio. Antes estava fechada, opaca. Mas, quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água. Saí molhada, a roupa colada à pele, os cabelos brilhantes, soltos.” E assim,

uma conclusão. “Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas.” (LISPECTOR, 2021, p.68). Aquele que ela só tem, e talvez tenha sentido a sensação de não pertencimento.

Além disso, “num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também. Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio. Só que meu silêncio, compreendi, era um pedaço do silêncio do campo.” E novamente um conhecimento aparentemente contraditório a visita e ela expressa. “E eu não me sentia desamparada.” (LISPECTOR, 2021, p.68). E assim ela segue abaixo.

O cavalo de onde eu caíra, esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, alta e pura como um céu de verão. Alisei meus braços, onde ainda escorria a água. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpitações e novos. (LISPECTOR, 2021, p.68).

Essa ética poética do escapamento continua sem um final quando a personagem pontua que “uma cor maciamente sombria deitara-se sobre as campinas mornas do último sol e a brisa leve voava devagar. É preciso que eu não esqueça, pensei que fui feliz, que estou sendo feliz mais do que se pode ser.” E assim a força contraditória que novamente acontece ao ela afirmar. “Mas esqueci, sempre esqueci.” (LISPECTOR, 2021, p.69).

Para o leitor (a) que contemplou esses fragmentos poéticos pode ficar com os seus pensamentos arremessados para o indecível. Isto porque esses trechos selecionados por eles mesmos, nas suas estranhas linhas e entrelinhas deixam as falas que essa investigação vem a expor, viver as im-possíveis relações, onde os deslocamentos da desconstrução, desde a arquitetura, perpassando pelo viés espectral nos seus úmidos movimentos, profundos e impossíveis de definir se mistura no banho seja na banheira ou nos mares se encontrando enquanto corpo, mas não apenas esse, não somente pensamentos, mas todos e nada ao mesmo tempo.

2.6 Corpo, Carne e Corporeidade Espectral: Silhuetas e as danças corpóreas-espectrais em Jacques Derrida

Nesta seção é abordado a importância do corpo espectral no pensamento de Jacques Derrida, com questões que provocam as aparições (perturbações) acerca do corpo, da carne e das corporeidades em *Espectros de Marx*, mais precisamente no seu último capítulo, o desfecho que abre e re-abre a presença e ausência dos ‘fantasmas’ nas desconstruções.

Nesse sentido, uma cena de retorno se encontra em trechos no livro supracitado no que

tange algumas diferenças entre os espectros e as ideias de espíritos. Estes últimos de grande tradição logocêntrica filosófica, onde as ciências dos espíritos são marcantes na história do pensamento ocidental, assim os fantasmas, efetivos, reais, materializados e “brutais” com corpos, restos carnis e de corporeidades provocam perturbações nas danças das silhuetas espectrais, que re-tornam, de modo sempre diferenciado, dando também, possibilidades para as impossibilidades dos outros.

Logo, ao se tratar dos espectros, Jacques Derrida, inicia sua imersão na perturbação “corpórea espectral” a partir “de distinguir o espírito do espectro, pois, ele toma corpo, encarna-se, como espírito, no espectro.” Segundo Derrida, “Marx mesmo o esclarece que o espectro é uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito.” (DERRIDA, 1994, p.21). Que como os espectros em geral, rondam e assim desnorteiam proporcionando novas aporias emergindo singularidades através de suas desajustadas manifestações.

Isto porque, como mencionado acima, os espectros se “tornam, de preferência, alguma “coisa” difícil de ser nomeada: nem alma nem corpo, e uma e outra.” Embora os paradoxos dessa materialidade espectral se façam, de alguma maneira, presentes, “pois a carne e a fenomenalidade, eis o que confere ao espírito sua aparição espectral, mas desaparece apenas na aparição, na vinda mesma da aparição ou no retorno do espectro.” (DERRIDA, 1994, p.21). O que deixa as perturbações corpóreas se movimentarem invisivelmente visível.

Por conta disso aborda-se aqui uma discussão com o visível, porém por meio de ideias espectrais corpóreas, não caindo em binariedade, mas expondo que ao tratar de espectros, sua materialidade se faz presente, mesmo devido a importância de suas ausências, porque “a produção do fantasma, a constituição do efeito de fantasma, não se trata aqui unicamente de uma espiritualização,” segundo Derrida, isso não ocorre nem mesmo com uma “possível” “autonomização do espírito, da idéia ou do pensamento, tal como esta se produz, por excelência,” advindo, por exemplo “no idealismo hegeliano.” Se valendo das encenações marxianas o filósofo franco-magrebino acrescenta que, “uma vez essa autonomização efetuada, com a expropriação ou a alienação correspondente, e só então, o momento fantasmal sobrevém-lhe, acrescenta-lhe uma dimensão suplementar,” eis aí “um simulacro, uma alienação ou uma expropriação a mais, logo, este é, a saber, um corpo! Uma carne (Leib)!” (DERRIDA, 1994, p.170).

De alguma maneira os espectros derridianos admitem a matéria corpórea, o que é objeto e não objeto central desta investigação, ela em sentido mais amplo, que mergulha em diversos mares culturais, nesse sentido fica uma constatação.

Não há fantasma, não há jamais devir-espectro do espírito sem, ao menos, **uma** aparência de carne, num espaço de visibilidade invisível, como des-aparecer de uma aparição, ou seja, para que haja fantasma é preciso um retorno ao corpo, mas a um corpo mais abstrato do que nunca. (DERRIDA, 1994, p.170).

Essa abstração mais ampla como colocado pelo próprio pensador da desconstrução, não é meramente “espiritual”, mas sim com algum jeito visível invisível (mesmo que uma silhueta) corporal.

Com os espectros dimensões corpóreas tem suas imprevisíveis aparições, pois “o processo espectral genético corresponde a uma incorporação paradoxal. Uma vez a idéia ou o pensamento (Gedanke) destacados de seu substrato, engendra-se o fantasma dando-lhe corpo.” Essa “movimentação” “corporal” participa da materialidade que visita esses escritos como uma hipótese de trabalho, à maneira de bailes que atormentam, desalinham ideias. Visto que essas “manifestações corpóreas” não voltam “ao corpo vivo de que são arrancadas as idéias ou os pensamentos, mas encarnam estes últimos em um outro corpo artefactual, um corpo protético,” (DERRIDA, 1994, p.170), que retira os olhos ocidentalizados de suas confortáveis zonas de sentidos objetivos ou subjetivos, não deixando de transitarem com ambos, nas suas presenças ausentes e ausências presentes.

Ao tratar de *Espectros em geral* Derrida já nos apontava outro modo de lidar com o pensamento, em que o filosófico ocidental, mais localizado na ideia de reflexão, com a desconstrução passa a se deparar com as spectralidades, onde os sentidos e os conhecimentos se escapam, em que algo além e aquém ocupam mesmas dimensões, as experiências do não ser juntamente com a do ser, o viver e a possibilidade do morrer. Porque “uma especificidade mais agudizada pertence ao fantasma, que se diria “segundo”, como incorporação do espírito autonomizado, como expulsão objectivante da idéia ou do pensamento interiores.” Por isso, como exposto anteriormente, “há sempre trabalho do luto nessa incorporação da interioridade, e a morte está no programa.” (DERRIDA, 1994, p.170). Tratar dos espectros é levar o pensamento filosófico para dimensões mais amplas que a própria tradição, para os não limites do não viver.

Estas maresias espectrais fazem Derrida mostrar outras dimensões a partir da filosofia marxiana, por meio de spectralidades na teoria de Marx Stirner. Nessas narrativas derridianas “a teoria da ideologia depende, por muitos aspectos que sublinharemos, dessa teoria do fantasma.” Sendo assim, “com o teorema stineriano criticado, corrigido ou invertido por Marx”, esta tradição teórica “formaliza menos um processo de espiritualização, de autonomização da idealidade espiritual, que uma lei paradoxal da incorporação.” (DERRIDA, 1994, p.170). Isso

significa que, nesses estudos, o viés ideológico aparece nos espectros e de suas in-corporações.

Nesse sentido, “o ideológico, assim como, *mutatis mutandis*, o fetiche, seria o corpo dado, ou antes, emprestado, tomado emprestado, a encarnação segunda conferida a uma idealização inicial,” ou seja, se trata da “incorporação em um corpo que não está certamente nem perceptível nem invisível, mas,” se valendo de sua materialidade, esta “permanece em uma carne, em um corpo sem natureza, em um corpo a-físico a que se poderia chamar, se confiássemos nestas oposições, um corpo técnico ou um corpo institucional.” (DERRIDA, 1994, p.170-171). Se proliferando, como muitos corpos em seus mergulhos das spectralidades para suas perpetuações fantasmagóricas como ações que norteiam efeitos políticos.

Mas isso não é tudo. A especificidade do processo pode ainda capitalizar a spectralização. Uma vez o fantasma produzido por encarnação do espírito (da idéia ou do pensamento autonomizado), quando esse primeiro efeito de fantasma é operado, ele é, por sua vez, negado, integrado e incorporado pelo sujeito mesmo da operação que, reivindicando a unicidade de seu próprio corpo humano, tornar-se então, segundo Marx crítico de Stimer, o fantasma absoluto, na verdade o fantasma do fantasma do espectro-espírito, simulacro, de simulacros sem fim. (DERRIDA, 1994, p.171).

Essa hipérbole fantasmagórica provoca bailes visíveis invisíveis que envolvem as experiências do ver e não ver. E assim ao modo dos seus excessos desviantes concretizam descontrolados desajustes. “Isso seria ao que diz Marx, o momento delirante e alucinógeno da *hybris* propriamente stimeriana: em nome da crítica, e às vezes da crítica política, vale frisar que Stimer mantém um discurso político, e conhece-se o emaranhamento infinito do debate que formou o contexto deste “Concílio de Leipzig III — são Max”, por conta disso, “não haveria aí senão sobrelanço da negatividade, furor de reapropriação, acumulação de camadas fantasmáticas.” (DERRIDA, 1994, p.171). Os espaços efusivos e discrepantes das perturbações que invocam desordenadas pluralidades de invenções.

É nesse momento que surge a denuncia a sofisticada dessa “escamoteação”, exposta por Marx, além da própria aparição mágica dos atos de escamotear. Isto “em um dos momentos mais claros dessa argumentação volúvel e, às vezes, vertiginosa, pois, ela parece ceder à vertigem para que arrasta necessariamente semelhante trópica, pois um espectro não faz somente mover mesas, faz girar a cabeça.” (DERRIDA, 1994, p.171). O que nos destina a entender que movimenta mais do que um plano de uma época, é com isso series das políticas espectrais de corpos.

Nessas festas dos espectros promovidas por Derrida, por leituras de Marx vem uma das quase definições de maiores magias em seu viés concreto, que é a ideia de escamoteação. “Pois, agir-se-ia, na verdade, de uma “nova escamoteação”. Marx gosta dessa palavra. Por que essa proliferação de fantasmas procede por escamoteações?” E assim isso se segue, pois “uma

escamoteação, com efeito, pluraliza-se, arrebatase e desencadeia-se em série. Marx começa, depois desiste de contá-los.” (DERRIDA, 1994, p.171). O trabalho de escamotear, como características espectrais, se multiplica e forma descaminhos.

São na verdade jogos que se movimentam, isto porque “a palavra “escamoteação” diz o subterfúgio ou o roubo na troca de mercadoria, só que, primeiramente, é o passe de mágica pelo qual um ilusionista faz desaparecer o corpo mais sensível.” (DERRIDA, 1994, p.171- 172). Constituindo ações artísticas de que manipulam visões e com isso pessoas (cabeças).

Nesse sentido, “a escamoteação trata-se de uma arte ou uma técnica do fazer desaparecer.” E por esse viés o escamoteador sabe tornar inaparente. Ele “é o expert de uma hiperfenomenologia.” (DERRIDA, 1994, p.172). E as experiências do aparecer e desaparecer são frutos dos seus movimentos que se deixam acontecer nessas danças dos fantasmas.

Nesse contexto espectral para Derrida a melhor sensação acerca do que seja escamotear é quando o mesmo diz que “o cúmulo da escamoteação consiste em fazer desaparecer produzindo “aparições, e isso não é contraditório a não ser em aparência, justamente, posto que se faz desaparecer provocando alucinações ou proporcionando visões.” (DERRIDA, 1994, p.172).O ato de escamotear é uma atividade de fazer ver e desaparecer.

Essa fazer aparecer e desaparecer é exposto quando Marx faz outra leitura de Stirner, agora, por meio da ideia espectral de corporeidade humana, “após ter começado por dar aos pensamentos (*den Gedanken*) uma consciência corporal (*Leibhaftigkeit*),” ou seja, “após ter feito deles fantasmas (*dh. sie zu Gespenstem gemacht hat*),” nesse sentido, “o homem, identificado aqui ao “Único”, destruiu essa forma corporal (*zerstört er nun wieder diese Leibhaftigkeit*), reintegrando-a em seu próprio corpo, este é então,” para Stirner, segundo Karl Marx, “o corpo dos fantasmas (*indem er sie in seinen eignen Leib zurüctknimmt und diesen somit als den Leib der Gespenster setzt*).” (DERRIDA, 1994, p. 172 *apud* STIMER). Que está misturado nessa conexão corpo e fantasmagoria.

E o movimento corporal espectral que faz, pela desconstrução, acontecer outro pensamento do corpo, não sendo necessariamente o corpo pelo corpo somente “em si”, mas o estar ausente é também presente e o contrário dessa isolada binariedade não se exclui. Porque “é somente através dessa negação dos fantasmas que ele se convence do seu próprio corpo. Isso, de fato, mostra a verdadeira natureza dessa construção abstrata: a corporeidade do homem (*Leibhaftigkeit des Mannes*).” (DERRIDA, 1994, p. 172 *apud* STIMER). Logo, corpo espectral e corporeidade têm diferenciais com essas leituras que podem atuar em algumas dimensões a mais, agregando sempre terrenos por serem feitos de areias movediças, estando constantemente colocados a se descolocarem.

Com isso para o ser humano acreditar nessa “construção abstrata” que é sua corporeidade, é preciso, “primeiramente” que este homem “diga para “si”, mas o que ele “se diz” nem mesmo é “dito” corretamente.” Tendo em vista que “pelo fato de que, fora de seu corpo “único”,” ao alçar o patamar mais espectral, “toda espécie de corpos autônomos, espermatozoides, não habitem unicamente a sua cabeça ele transfigura isso numa “fábula”: Eu somente tenho um corpo. (*suis un corps: Ich allein Bin leibhaftig*). Nova escamoteação!” (DERRIDA, 1994, p. 172 *apud* STIMER). O que faz colocar a ideia de um controle, de tradição ou busca logocêntrica, uma força ficcional, ou seja, só sendo possível para ação dentro de um plano contextual, não deixando de ser singularizado (sempre diferenciado).

O efeito espectral corresponde, portanto, segundo Marx, a uma posição (Setzung) do fantasma, a uma posição dialética do corpo fantasmal como corpo próprio. Tudo isso se passaria entre fantasmas, entre dois fantasmas. Dois segundo Marx, enquanto, para Stimer, somente o primeiro momento seria espectral, e o eu o relgvaria na reapropriação de um corpo vivo e único. O corpo vivo, “o meu”, “minha propriedade”, está de volta, anulando ou retomando de dentro as projeções fantasmáticas, as próteses ideais. (DERRIDA, 1994, p.172).

As projeções dos fantasmas que emergem dão a Stirner esse mergulho nos espectros que mais a frente fica nítido que o próprio pensador não tem controle. Por conta disso, “esse segundo momento marca a “destruição” ou a “negação” de um fantasma anteriormente instituído, exposto fora, objetivado, a saber, da idéia ou do pensamento de uma primeira vez incorporada.” Vale ressaltar que “essa primeira incorporação já é espectral negada e interiorizada. Sendo o eu quem retoma nele.” (DERRIDA, 1994, p.172). Essa “visita” marcando infinitas outras diferenças.

Para Derrida, enquanto Stirner transita textualmente em uma dimensão mais elementar das escrituras espectrais Karl Marx, com sua maneira unicamente escamoteadora arremessa seus pensamentos em maiores dimensões, sempre com o viés político sendo esse mar sem fim de discussões. Por isso ao citar “que “eu” incorporo a incorporação inicial negando ou destruindo, destituindo a posição anterior de sua exterioridade objetiva, desobjetivando o fantasma.” O filósofo franco magrebino alega que “sem dúvida alguma, Marx parafraseia aqui Stirner, em sua descrição da descoberta de si, pelo adolescente que se torna homem.” Porém, como um “desajustado” escamoteador, isso acontece “até o ponto em que Marx, e não Stimer determina como fantasma o momento último, o corpo próprio do eu, o meu, minha propriedade (*als die Meinige, als Mein Eigentum*).” (DERRIDA, 1994, p.173). Externando com isso os espectros da herança marxiana critica a ideia de propriedade privada e de capital.

Nesse sentido, segundo Derrida, “aí onde Stirner vê uma reapropriação carnal e viva,

mais vida (aí onde não haveria mais morte), Marx denuncia um acréscimo hiperbólico de spectralidade, mais morte,” no sentido de “(aí onde não haveria mais vida): posto que o corpo vivo, o meu, O único, não é senão o lugar-comum, o espaço em que se reúnem os pensamentos ou as entidades ideais autonomizadas,” o que leva o pensador da desconstrução levantar o seguinte questionamento por meio de Marx, “não é ele mesmo o “corpo dos fantasmas” (*Leib der Gespenster*)?” (DERRIDA, 1994, p.173). Esse concreto que é abstrato e ao mesmo tempo os dois, novamente escamoteando a ficção binária.

Nessa diferença dos espectros, para Derrida, “enquanto Stimer parece confiar essa reapropriação a uma simples conversão do eu que retoma nele, que esclarecem (que não é, na verdade, senão esse movimento de reunião interiorizante),” ainda com Stirner que, além disso, “reanimam autenticamente, de algum modo, os fantasmas objetivados, os fantasmas em liberdade, sendo assim, diferente desse último, Marx denuncia esse corpo egológico: aí está, exclama o fantasma de todos os fantasmas!” (DERRIDA, 1994, p.173).

Derrida se vale disso para afirmar de maneira assertiva “que não é suficiente destruir, como por encantamento, num instante, a “corporeidade” (*Leibhaftigkeit*) dos fantasmas para se os incorporar vivos.” (DERRIDA, 1994, p.173-174). Já se encaminhando para um forte argumento da materialidade espectral.

Visto que “essa magia de imediatez que restituiria vida aos espectros pela simples transição do corpo exterior ao corpo interior, do objetivo ao subjetivo, na simples auto-afecção do “Eu- Me”, “criador e possuidor” desses pensamentos,” para a leitura escamoteadora de Derrida sobre Marx alega que “é isso o que Stimer parece recomendar.” (DERRIDA, 1994, p.174). Por onde está a se encaminhar.

Nesse sentido, segundo essa leitura sobre Stirner, “na certeza absoluta do puro contato consigo mesmo, a imediatez de um “Eu-Me”, parece que teria exorcizado o fantasma, privando-o daí em diante de qualquer interstício, de qualquer alojamento, de qualquer espaçamento propício à obsessão.” (DERRIDA, 1994, p.174). O que se sinaliza como outra ilusão.

Para o filósofo da desconstrução “isso se parece a uma epouê, a uma redução fenomenológica do fantasma, sendo necessária em Marx a crítica desta como uma redução fenomenológica ao fantasma (à fenomenalidade ou ao fantasma de um fantasma).” Levando o leitor (a) ao entendimento de que “a redução como subjetivação da forma corporal do fantasma externo não é senão uma sobre-idealização e, principalmente, uma espectralização suplementar.” (DERRIDA, 1994, p.174).

Como no próprio caminho do pensamento de Marx, a ideia de transformação da realidade, ou pelo menos os seus elementos materiais estruturais são uma presença, isto porque

segundo Marx crítico de Stirner, “o adolescente pode, de fato, destruir suas alucinações ou a aparência fantasmática dos corpos—do imperador, do Estado, da Pátria, porém, ele não os destrói efetivamente (*wirklich*).” Mesmo que ele “deixe de referir-se a essas realidades através das próteses de sua representação e as “lentes de sua imaginação” (*durch die Brille seiner Phantasie*),” que se ausente “de transformar essas realidades em objetos, em objetos de intuição teórica, ou seja, em um espetáculo, ainda assim mesmo ele deverá levar em conta a “estrutura prática” do mundo.” (DERRIDA, 1994, p.175). Que vai acontecer independente do “controle” dele.

Do trabalho, da produção, da efetuação, das técnicas. Apenas essa praticidade, apenas essa efetividade (o trabalho, o *Wirken* ou a *Wirkung* dessa *Wirklichkeit*), pode triunfar sobre uma carne puramente imaginária ou espectral (*phantastische [...] gespenstige Leibhaftigkeit*). Marx parece prevenir Stirner: se você quer conjurar os fantasmas, acredite-me, eu o conjuro, a conversão egológica não basta, nem a mudança de direção de um olhar, nem um pôr entre parênteses, nem a redução fenomenológica, é preciso trabalhar — praticamente, efetivamente. E preciso pensar o trabalho, e trabalhar nisso. É preciso o trabalho e levar em conta a realidade como efetividade prática. (DERRIDA, 1994, p.175).

Para não cair apenas nas imagens das ciências dos espíritos os *Espectros de Marx* trazem outras heranças para Derrida, que são as materialidades espectrais, mesmo que esteja tratando dos fantasmas que retornam, não sendo os mesmos, quanto a este Derrida afirma por Marx que “não se expulsam, de uma só vez, o imperador ou o papa reais exorcizando-se ou escamoteando-se apenas a forma fantasma de seu corpo.” Diante disso “Marx é muito firme,” de forma direta, “quando se destruiu um corpo fantasmático, permanece o corpo real.” Logo, “quando desaparece o corpo fantasmal (*die gespenstige Leibhaftigkeit*) do imperador, não é o corpo que desaparece, mas somente sua fenomenalidade, sua fantasmalidade (*Gespensterhaftigkeit*).” (DERRIDA, 1994, p.175). Essa corporeidade, o corpo ou a carne de alguma forma permanece, é aí a grande importância do corpóreo nas dimensões fantasmagóricas que arrebatam para outras *différance*, escrituras e textualidades.

O corpo não está extraído dos espectros, muito pelo contrário, os estudos das corporeidades espectrais são imprescindíveis para as aparições dos fantasmas. Sendo assim “eis o que Marx e Stirner têm em comum: nenhuma outra coisa senão essa caçada ao fantasma, nada mais do que esse nada singular que permanece um fantasma.” Que atormenta e desajusta. “Entretanto, à diferença do espírito, por exemplo, ou da idéia ou do pensamento simplesmente, não o esqueçamos, esse nada é um-nada que toma corpo.” E voltando a Marx Stirner e Karl Marx, Derrida pontua que, “como os dois adversários querem conjurar esse corpo, nada poderá suprimir entre eles, quanto a isso, uma semelhança por definição perturbadora.” (DERRIDA,

1994, p.188). Com relação a isso pode se afirmar que a perturbação com o viés espectral corporal é, nesse sentido, eivada de realidades.

Isto porque “de outro modo, só terás conjurado a fantasmalidade do corpo, não o corpo mesmo do fantasma, a saber, a realidade do Estado, do Imperador, da Nação, da Pátria etc.” Mesmo assim, “evidentemente, durante esse desvio, será preciso aceitar levar em conta o corpo autônomo, relativamente autônomo, da realidade fantasmática.” (DERRIDA, 1994, p.189). Que sem o controle de Marx e muito menos de Stirner acontece, aparece e deixa suas experiências materializadas.

Quando Marx evoca os espectros, na hora de analisar, por exemplo, o caráter místico ou o devir-fetichismo da mercadoria, nós não deveríamos, pois, ver aí somente efeitos de retórica, tomei-os contingentes ou simplesmente próprios para convencer, impressionando uma imaginação. Se, aliás, fosse o caso, seria preciso ainda explicar sua eficiência quanto a isso. Seria preciso ainda levar em conta a força invencível e o poder original do efeito de “fantasma”. Seria preciso dizer por que isso causa medo ou impressiona a imaginação, o que é o medo, a imaginação, seu sujeito, a vida de seu sujeito etc. (DERRIDA, 1994, p.199).

Se tratando de experiências, do aspecto material por parte dos espectros Derrida então trás a mesa e seu valor para Marx na esfera do Capital, por isso ele cita que “conhece-se bem, conhece-se demais essa mesa, na abertura do capítulo sobre o caráter fetichismo da mercadoria e seu segredo (*Geheimnis!*).” Quanto a ela o pensador da desconstrução avança ao lembrar-se da citação que versa dela, como aquela que “está gasta, esta mesa, foi explorada, sobre explorada ou disposta, fora de uso, nos antiquários ou leilões.” Ao se tratar do corpo fantasmático, do fetichismo mesa aparecem os espectros dos desajustes, porque “a coisa é ao mesmo tempo ordenada e desordenada.” Em certo viés “é desordenada, pois logo vamos surpreendermos com isto, a tal mesa é também um pouco louca, fantástica, perturbada, *out of joint*.” (DERRIDA, 1994, p.200). Porque o movimento espectral se dá nos desvios operando nos deslocamentos e proporcionando, anteriormente, inversões.

Levando essas aparições em consideração engatilha-se para o leitor (a) que “é preciso ver isto que, à primeira vista, não se deixa ver. É o caso da invisibilidade mesmo, pois o que a primeira vista perde é precisamente o invisível.” (DERRIDA, 1994, p.200). Não deixando de reforçar que em Derrida, e os espectros (fantasmas) esse invisível está, não é órgão em controle, muito pelo contrário, pois “o defeito, o engano da primeira vista, é ver e não perceber o invisível,” ou seja, as vias desconexas de seus acontecimentos.

Assim fica o alerta que “se não nos rendermos a essa invisibilidade, então a mesa-mercadoria, imediatamente percebida, fica sendo o que ela não é, para alguns uma simples coisa

que julgamos trivial e por demais evidentes.” Porém, “essa coisa trivial parece compreender-se por ela mesma (ein selbstverständliches, triviales Ding): a coisa mesma na fenomenalidade de seu fenômeno, uma mesa de madeira simplesmente.” (DERRIDA, 1994, p.200). Onde o próprio homem é convidado a observar os descaminhos dessas corporeidades espectrais que se dão descontroladamente nas suas aparições mesmas.

Para nos preparar para ver essa invisibilidade, para ver sem ver, portanto, para pensar O corpo sem corpo dessa invisível visibilidade — o fantasma já se anuncia —, Marx declara que a coisa em questão, a saber, a mercadoria, isto não é tão simples (advertência que fará rir, até O final dos séculos, todos os imbecis que não acreditam nunca em nada disso, evidentemente, seguros que estão de ver o que se vê, tudo o que se vê, somente o que se vê). É mesmo muito complicado, a mercadoria; é embrulhado, embaraçante, paralisante, aporético, talvez indecível (*ein sehr vertracktes Ding*). (DERRIDA, 1994, p. 200 - 201).

Diante disto “o esquema fantasmal parece, desde então, indispensável.” Não é um sistema ordenado de manifestações onde o raciocínio humano, a maneira da clarividência de um espelho se executa, “a mercadoria é uma “coisa” sem fenômeno, ou seja, uma coisa em fuga que passa os sentidos (ela é invisível, intangível, inaudível e sem odor);” a grande questão nesta investigação é que “essa transcendência não é toda espiritual,” porque e aqui nesse texto torna-se importante entender que “ela conserva esse corpo sem corpo de que havíamos reconhecido que ele fazia a diferença do espectro para o espírito.” Sendo acontecimento que está também visível “o que passa os sentidos passa ainda diante de nós, na silhueta do corpo sensível que, no entanto, lhe falta ou nos permanece inacessível.” (DERRIDA, 1994, p.202). É o visível invisivelmente operando, se movendo.

Tem de descrever a mesa tomada mercadoria como uma mesa movediça, sem dúvida, durante uma sessão de espiritismo, mas também como uma silhueta fantasmal, a figuração de um ator ou de um dançarino. Figura teo-antropomorfa de sexo indeterminado (*Tisch*, para mesa, é uma palavra masculina), a mesa tem pés, a mesa tem uma cabeça, seu corpo se anima, erige-se inteiro como uma instituição ergue-se e dirige-se aos outros, primeiramente, às mercadorias, seus semelhantes em fantasmalidade, faz-lhes face ou se lhes opõe. Pois o espectro é social, está mesmo engajado na concorrência ou na guerra desde a sua primeira aparição. De outro modo não haveria nem socius, nem conflito, nem desejo, nem amor, nem paz que se mantivessem. (DERRIDA, 1994, p. 202).

Os *Espectros de Marx* nesse momento toca um dos cernes do pensamento Marxiano, que é a questão da mais valia de uma maneira diferenciada. “A Contradição capital. Na origem mesma do capital. Imediatamente ou a prazo, através de tantas substituições diferenciais, mesmo assim ela não deixará de induzir à dupla coerção “pragmática” de todas as injunções.” Que danças espectrais de silhuetas corpóreas ficam a perturbar.

É por isso que “se deslocando livremente (*aus freien Stiicken*), por sua própria vontade com um movimento da cabeça, mas que comanda todo o seu corpo, dos pés à cabeça, lígnea e desmaterializada,” chega ao estudo que “a Coisa-Mesa parece estar no princípio, no começo e no comando dela mesma.” Nos seus melhores modos espectrais esta “se emancipa por sua própria iniciativa: completamente só, autônoma e autômata, sua silhueta fantástica move-se por si mesma, livre e sem - amarras.” (DERRIDA, 1994, p.204). Com os estudos espectrais, extrai-se então uma maior liberdade da mesa no âmbito da ideia crítica de mercadoria, mas também do corpo, da corporeidade e da cultura corporal. Por fim, como os espectros não deixam de rondar, para não concluir se deixa uma continuação derridiana, possibilitando novas impossibilidades.

Entra em transe ou em levitações, parece aliviada de seu corpo, como todos os fantasmas, um pouco louca e desregulada também, “ou! of joint”, delirante, caprichosa, imprevisível. Ela parece dar-se espontaneamente seu movimento, mas dá também movimento aos outros, sim, põe tudo em movimento à sua volta, como “para incentivar (*encourager*) os outros”, esclarece Marx, em francês, em uma nota sobre essa dança do fantasma: “Quando o mundo parecia estar tranquilo, recorde-se, a China e as mesas começaram a bailar, *pour encourager les autres*?” (DERRIDA, 1994, p.204).

Nesse sentido, ao tratar de corpo e corporeidade, a partir do viés derridiano, onde aqui se frisa, às margens, fantasmalidades e espectralidades são quase termos de importante provocação e invocações, deixando outros olhares acerca destas propostas, onde a cultura corporal é induzida a grafar em corpo com ineditas aberturas.

2.7 Desconstrução e Corporeidade: Heranças na Educação Física Escolar

Nessa seção coloca-se a abordagem sobre o *corpo e corporeidade desconstruída* e um viés da cultura corporal a maneira nas aparições das desconstruções derridianas fazendo mostrar a importância de outras práticas corporais de herança afro-maranhense para a educação física escolar, voltadas para outras relações das desconstruções, a princípio por meio da inversão, para além de cenários logocêntricos. Quanto a isso, como abordagem inicial, é usado o artigo intitulado *Corpo Desconstruído* de Adilson Siqueira e as interpretações sobre a relação desconstrução e o ensino de Educação Física.

Esse texto inicia com a ideia de *corpo desconstruído*. Isto porque, com o exposto acima, da importância de *Khôra* na desconstrução na arquitetura, que arremessa os pensamentos para uma arte arquitetônica, envoltas com as *textualidades*, que se diferencia de uma arquitetura do *fundamento* único, criando ocupações distintas no que tange a visão clássica e tradicional, de

arquitetura com um tipo do alicerce seguro, no sentido de rígido, sólido, fixo e inabalável, em uma imagem estritamente restrita de alicerce, provoca deslocamentos, que nas *différance* acontecem impossíveis (impensáveis) relações com os rastros espectrais.

Os *espectros* com os estudos do corpo, dessas margens de diferenças, ressurgem e surgem como perturbações. E com isso aparecem outros quase *conceitos* acerca de corporeidades nas invisíveis *maresias das desconstruções*. Em que também, mas de modos sempre distintos, o *corpo espectral* é um constante movimento visível de vir a aparecer, e desaparecer, em suas infinitas identificações, destinando aberturas diversas, que não se restringem aos estudos fenomenológicos ou hermenêuticos *materialistas*²⁷ dos sentidos restritos ao *corpo vivo*. Logo, isso cria provocações para os desvios e deslocamentos, outras inúmeras e im-pensáveis aberturas, de movimentos corpóreos e ensinos da cultura corporal e da educação física do século XXI.

Nesse sentido, para chegarmos a práticas de culturas corporais desconstruídas e para além de experiências logo centradas, se valendo das *toadas e umbigadas* de práticas afro-maranhenses na Educação Física Escolar, primeiro volta-se para os *mergulhos* imprevisíveis das significações não fixas em Derrida e suas imprevisíveis interconexões com os quase conceitos dos estudos nos corpos desconstruídos.

Visto que “para Derrida, um significante não nos revela um significado diretamente, do modo como um espelho revela uma imagem, ou seja, não há relação harmoniosa, uma correspondência um por um entre significante e significado.” (SARUP, 1989, p. 35.). Suas im-pensáveis interconexões são voltadas para jogos como aos imprevisíveis horizontes (e suas in-finitas maresias), úmida, espectral, corpórea.

E assim, “o corpo presente à sua frente é construído por um jogo de presenças e ausências de significados que você lhe atribui (ou, melhor dizendo, imputa) a partir da sua experiência.” (SARUP, 1989, p. 35.). De forma mais adequada este corpo é assombrado por constantes aparições, assombrando o ser humano para se deixar mergulhar nos aprendizados da vida, que ocorrem nos escapamentos, como exposto nas seções anteriores. Em que até a ideia de construção, como exposto na arquitetura tradicional e suas interconexões com a desconstrução derridiana, é uma expressão não tão apropriada. Tanto o corpo como a arquitetura e o pensamento ocidental é provocado pelos significantes espectrais, não se

²⁷ Porque o *Gosto pelo Segredo* é visível invisivelmente, a materialidade, suas experiências acontecem no escamento, ou seja, nas ondas dos espectros que não são nem corpo vivo, porém também não são espíritos, mas sim *fantasmas*, os estudos derridianos não são nem o extremo de apologias materialistas muitos menos de algo estritamente espiritual, o messianismo de Derrida está a acontecer, não deixa de ser visível, secreto, mas também se dá na invisibilidade, em um “estado” imaterial, que somos perturbados com suas materialidades.

resumindo às filosofias do espelhamento, mas sim sempre com os diferentes fantasmas embaçados presentes e ausentes nos des-focos (desajustamentos corpóreos visuais) imersos e dispersos nos espelhos. São nessas relações visíveis invisivelmente do acontecimento que a “dimensão corpórea” desconstruída se movimentava.

O corpo que estamos vendo, os nossos corpos, são mais *vestígios*, des-focados- com as afinidades do “traço, palavra que em francês” que Derrida “*carrega* com fortes implicações de rasto, de pegada, de carimbo, que nos deixa a ideia “daquele outro que está sempre ausente” e que nunca está completamente.” (SARUP, 1989, p. 36). Cujas sensações não bem definidas nos assaltam e nos arrebatam *em-bailados* com outros corpos, outras silhuetas corpóreas, o que nos remetem às rondas espectrais e os olhos de viseiras.

Essas pequenas e profundas vestes úmidas e espectrais ficaram visivelmente frequentes, em suas infinitas gotas de invisibilidades, no *banho de Joana*, esses corpos espectrais cujas próteses aquosas eram inúmeras como as gotículas, picotados lençóis úmidos que se misturam com a carne, com a pele, as epidermes, pensamentos indizíveis, risíveis e até mesmo dizíveis nas sensações, percepções e movimentos das águas. “Essa presença/ausência, esse processo em constante flutuação é que constitui a “base” da desconstrução derridiana.” (SIQUEIRA, 2005, p.95). Uma hipótese aqui é que o *úmido corporal spectral* é evado de reaberturas (re-encontros), e isso faz do corpo vivo a herança de um desconjunto tecidual de experiências, de materialidades que constantemente acontecem porque se misturam garantindo suas distinções, são relações presentes e ausentes. Em que as práticas corporais, pelas mobilidades, ganham outras velocidades, impensáveis criações, o improvisado corpóreo aqui é importante, mesmo que nas paradas, nos equivocadamente inertes. Estes últimos se valendo da denominação e ainda olhares pelas lentes das binariedades.

Por isso, “de acordo com Mary Klages (2003) que a desconstrução derridiana faz é argumentar que essa oposição binária funciona dentro de um sistema onde $a \neq \sim b$ (a igual não b) e que os dois termos não podem existir sem se referir um ao outro.” Página 96. Não sendo em um sentido unicamente amotinador, ou seja, só sendo possível nessa relação de oposições, de maiores diversificações, na *différance*. De acordo com ela,

Essa é a base do método¹² desconstrutivista: encontre uma oposição binária. Mostre como um dos pares, ao contrário de ser a oposição polar do termo que lhe é par, é na realidade parte dele. Então, a estrutura ou a oposição que a mantém entra em colapso a ponto de não ser mais possível dizer qual é qual e de a ideia de oposição binária perder o sentido, ou ser posta em “jogo”.

Nesse sentido, “não se trata, porém, de construir novos sistemas binários com o termo subordinado nem de destruir o sistema antigo, mas sim pelo contrário, trata-se de desconstruir”, (ou seja, inverter, desviar e deslocar) “o sistema antigo mostrando como sua unidade básica de estruturação (pares binários e as regras para sua combinação) contradiz a sua própria lógica”. (SIQUEIRA, 2005, p.96). Gerando assim caminhos ou des-caminhos alternativos se valendo destas mesmas oposições, dessas binariedades.

De acordo com isso e “aplicando esse pensamento no exemplo dado, trata-se de refletir sobre o que na conformação da minha estrutura corporal foi privilegiado em detrimento de quê, e assim sucessivamente.” (SIQUEIRA, 2005, p.96). Onde nos estudos dos corpos, da cultura corporal e das corporeidades se localizou e se perpetuou de modo rígido, sendo somente opositivo e excludente a presença de experiências práticas com um referencial corpo. Assim como, de maneira distinta, com a arquitetura, o alojamento reduzido da ideia de alicerce, que *en-trava* inovações.

A história do corpo, e das práticas corporais, nesse viés do logocentrismo ocidental, pelas leituras da desconstrução derridiana, é uma construção em que responsabiliza certos privilégios excluindo em ausências uma série de outras práticas e costumes culturais que foram colocados às margens. Pelos estudos do corpo desconstruído se trata de aberturas, por exemplo, para decolonialidades, experiências descolonizadoras em quase conceitos de corpos. Com diferenças de abordar as imposições euro centradas de mundos.

Logo, “a partir dessa perspectiva, o corpo que agora somos foi privilegiados sobre outro que está ausente. Cabe aos profissionais envolvidos com a corporeidade, encontrar caminhos para resgatar”, isso significa, “em não substituir este corpo privilegiado que está presente.” (SIQUEIRA, 2005, p.96). Mas sim pelas inversões dos corpos ausentes a acontecer nas práticas corporais se dão os desvios e deslocamentos incluindo também os corpóreos antigamente contemplados, mas nas rondas espectrais na *différance*.

Porque “a idéia não é construir nem destruir um antigo sistema binário criando um novo a partir daquele que estava subordinado, mas mostrar como a sua unidade básica de estruturação contradiz a sua própria lógica”. (SIQUEIRA, 2005, p.96). E com isso mover *desconjunturas corporais* que em coreografias (*Khôra*-ografar) diversas ficam a bailar deixando aparecer e desaparecer em *des-tecidos* fazendo acontecer suas outras singularidades.

Acerca dessas afirmações supracitadas, “seria importante relacionar os aspectos ausentes com aqueles que estão presentes.” Em um movimento do pensamento derridiano,

“com isso, abre-se um novo espaço de jogo, um vasto campo de reflexão e ação, advindas desse interjogo de diferenças (*différance*) entre presença e ausência.” (SIQUEIRA, 2005, p.96).

Ao final dessa seção fica que o *modus pensandi* destas questões *abre*, no caso aqui, principalmente reabre, uma ampla gama de possibilidades de ação. O que nesse sentido “uma abordagem pós- estruturalista com base em Derrida oferece um conjunto de idéias bastante apropriadas e pertinentes para se refletir sobre aspectos como imagem corporal, reeducação corporal” e como exposta acima reaberturas sobre os estudos das corporeidades, “entre outros.” (SIQUEIRA, 2005, p.96- 97).

2.8 Educação Física: Linguagens e códigos na *Différance*

No âmbito dos estudos da cultura corporal as chamadas teorias pós-estruturalistas caminham com boas propostas para repensar o corpo e a educação física escolar na *différance*. Em uma releitura crítica no que tange a semiótica aparece ainda de modo elementar ao se remeter com a desconstrução derridiana.

De modo promissor, com relação à desconstrução derridiana, “os estudos da semiótica parecem limitar o processo de linguagem e da representação ao tratá-lo como um sistema fechado, concebido no ato de sua significação.” Nesse sentido “o faz crer que um sistema de representação está fadado para ser sempre aquilo que lhe foi significado.” (NUNES, 2016, p.15). As aberturas que provocam lendo pelas inversões corpóreas abalam e fazem transitar por outros desvios essas questões da semiótica.

O pensamento pós-estruturalista reconhece a natureza interpretativa da cultura e do fato de que interpretações nunca produzem um momento final da verdade absoluta. Para este, as interpretações são sempre seguidas de outras interpretações, numacadeia sem fim. Educação Física (Linguagens e Códigos), página 15. Os estudos pós-estruturalistas têm dado mais atenção à representação como fonte de produção de conhecimento social, um sistema mais aberto e ligado às práticas sociais e às questões de poder. (NUNES, 2016, p.15).

Por isso é pertinente “expor que o processo de significação nunca é definitivo.” (NUNES, 2016, p.17 apud DERRIDA, 1991). Aliás, “essa contribuição de Derrida é fundamental para o currículo cultural.” Visto que, “com a noção de que o signo nunca é completo, o modelo teórico estruturalista da semiótica,” o mesmo que “descrevia o sistema de significação como uma estrutura rígida e determinada pelo seu modo e momento de produção cultural se esgota.” (CORRÊA, 2020, f.68).

Paralelo o que se tem é a luta constante pela sua fixação, pela fixação do que se pretende que o signo seja: sua identidade. Explica que a significação é um processo constante de controle e para isso ocorrer é necessário que o signo afaste qualquer possibilidade de ameaça, a sua diferença¹¹, o que ele não é. (NUNES, 2016, p.17-18).

De acordo com essas questões, “isso implica dizer que se o signo exclui outros signos a fim de ser ele mesmo, ao mesmo tempo traz traços de outros. O que leva em consideração que o signo não é completo. É um constante vir a ser.” (NUNES, 2016, p.18).

Nas interconexões com a diversidade da cultura corporal a significação não fechada permite (possibilita) esse fundamento sem fundamento. Isto porque “por estar frequentemente diante de ataques que tentam fixar seu significado, é a *différance* entre os signos que o deixará sempre aberto para ser ocupado por outras significações.” Logo, “o significante sempre estará sujeito a novas significações.” (NUNES, 2016, p.18). Assim como o viés de corporeidade na desconstrução.

Deste modo, “a significação de um signo, portanto, nunca é idêntica a si mesma.” A cultura corporal e o corpo desconstruído seguem essas ondulações diferenciadas, desajustadas. Além disso, “essa é a condição que permite que cada cultura construa constantemente novas significações.” (NUNES, 2016, p.18). Não somente a cultura corporal. É “a compreensão de que a verdade da realidade depende de cada cultura e dos vetores de forças a que estão submetidas.” (CORRÊA, 2020, p.68). Acontecendo em cada interjogo cultural, não apenas em seu contexto, mas também existindo a possibilidade de outras criações dentro ou fora de suas dimensões.

Diante destas questões “as práticas da cultura corporal, enquanto textos inscrevem a história e a trajetória dos grupos culturais e seus representantes.” (NUNES, 2016, p.18). No que tange a desconstrução derridiana esses podem bem serem entendidos como textualidades, onde essas inscrições se dão de forma variada, a amplitude de seus começos e recomeços são maiores ao advento derridiano da *différance*.

Esse interjogo derridiano também auxilia a cultura corporal, não somente no seu conhecimento interno, mas também nos seus movimentos. Porém, as relações de afinidades tornam-se importantes, pois “a interpretação desses códigos relaciona-se com aqueles que dispõem de certos elementos próprios assimilados na convivência com aquela cultura, pois eles são constituídos de significados.” (NUNES, 2016, p.18). A ideia do fundamento sem fundamento visto na arquitetura e desconstrução dá a possibilidade de na cultura corporal essas significações não serem restritas ao dentro. Porém a imersão cultural e o significado são

pertinentes. No que se trata da desconstrução o que mais cabe vem com o termo identificação cultural.

Ao se deparar com outra cultura, tende-se a atribuir ao que se vê os significados estabelecidos na própria cultura. Por conta disso, em alguns casos, estabelece-se o preconceito em relação às posturas, falas, ideias e gestos corporais de outros grupos. O que, em geral, acaba por produzir significações distantes da intencionalidade produzida. (NUNES, 2016, p.18).

Por isso, “é a compreensão que nenhum significado é definitivo, que a luta pela sua definição é constante que permite que as práticas da Educação Física se constituam como uma experiência estética ímpar,” em que as singularidades culturais possam ter cada vez mais ambientes de valores e suas distinções, diversidades, sendo “um espaço de produção de novas significações, outras lutas e até novas práticas corporais.” (NUNES, 2016, p.18).

Nesse sentido “a importância da ação do professor de Educação Física no processo de produção de sentidos, da leitura e escritura dos textos da cultura corporal.” (NUNES, 2016, p.18). Além do seu diferencial para as distinções culturais em mais outras dimensões, pois estas abordagens perpassam horizontes valorativos.

Pelos expostos acima é importante sempre frisar nessa pesquisa a importância das *textualidades*, que nessa pesquisa operam como os *des-caminhos*, as maresias da *différance*, mas no que tange suas aberturas com a arquitetura da desconstrução, são expostas no trabalho de *Nigro Solis* e se faz presente para esses outros espectros corpóreos. São essas questões que fazem “a ideia de texto (textualidades)” ser vista “em sentido amplo na desconstrução derridiana e a significação nas práticas corporais ganham dimensões de maior mutabilidade em seu entendimento e aplicabilidade.” O que possibilita “um espaço aberto para que o signo ultrapasse a sua condição de simples leitura e interpretação para abrir-se para a imprevisibilidade e potência de ser outra coisa, de ser escrevível³⁷,” ou seja, o jogo das textualidades, no sentido de que nada está fora da ideia de textos, porque estes são vistos de maneira maior. Porque assim, podem ser *lidos* também “como estudos e práticas do corpo (práticas corporais).” (CORRÊA, 2020, p.60 apud NUNES, 2016, p.68).

Essas *textualidades corpóreas espectrais* para a *différance* na Educação Física Escolar operam para que todas as práticas corporais venham expressar cada vez mais a importância das singularidades (*différance*) na educação, diminuindo as exclusões restritas nos espaços escolares, que caem em entraves para as mobilidades, que não anestesiam as ações. Conhecidas como modo anestésico, míope de atividades acerca das Práticas Corporais nas escolas, aqueles que ocorrem sem conexões e sem possibilidades de interações.

É pertinente reforçar que “o caráter anestésico do modo como às experiências das

práticas corporais são vivenciadas na escola dificulta a possibilidade de diálogo entre as culturas.” Em que até as práticas corporais de origem logo centradas podem obter melhores resultados ao se colocarem com práticas pedagógicas na desconstrução que são abertas, ou melhor, serem escrevíveis, onde os mergulhos corpóreos se dão em diversidades de mares, com outras imprevisíveis textualidades. Caso contrário vem à “dificuldade da hibridização de sentidos.” (CORRÊA, 2020, p.61 apud NUNES, 2016, p.68).

Nesse sentido, e “no caso da Educação Física essa questão da significação de influência derridiana nas novas roupagens acerca da cultura corporal, de forma bem lógica, podem acontecer de maneiras distintas.” Por exemplo, ao abordarmos uma prática corporal de origem logocêntrica que “é o basquete, o signo “drible” é identificado apenas porque não é todas as outras coisas (signos) dentro do sistema de representação (jogo de basquete)”, sendo um elemento que participa com outra importância, a maneira de outros rastros, um ícone “como um passe, um corta-luz, um arremesso, a cesta, o arbitro, etc”.⁴¹ (CORRÊA, 2020, p.61 apud NUNES, 2016, p.69). Não sendo aquela gramática hegemônica, impositiva, fixa, rígida e imperativa.

Surgem as possibilidades de “acontecer aí um jogo das diferenças, onde se fazem presentes, nesse contexto, o que o autor chama de padrões de referência,” no plural, de distintos, diversos, variedades. Com isso e “nesse sentido, a execução do signo “drible”, se realizada de maneira diferente daquela que o identifica, por exemplo,” a maneira de uma tradição logocêntrica, do signo visto como algo fixo e rígido, feita “com as duas mãos,” que é o convencional, “tem-se por reação negar sua execução, sua qualidade, seu representante.” O que impõe ter que “iniciar a correção⁴².” (CORRÊA, 2020, p.61 apud NUNES, 2016, p.68). Como é exposto no capítulo anterior, o signo, nessa tradição da linguista, é a única gramática correta que engessa o significado, impedem outras significações, no caso aqui, outras ações corpóreas, experiências com as atividades com o corpo.

Sendo assim, voltando ao tradicional da linguista, “como padrão de referência e de ótica de uma tradição,” esses convencionais conhecimentos e valores “desencadeia a marcação do sujeito praticante como ineficiente obrigando uma produção de tentativas de adequar o gesto à identidade do signo “drible”⁴³.’ E isso “significa ser construída e validada por um meio de relações de poder em determinado contexto histórico e cultural.” (CORRÊA, 2020, p.61 apud NUNES, 2016, p.68). Onde alguns perfis nas práticas corporais dessas contextualizações são privilegiados, excluindo as outras, tornando e mantendo suas ausências, a maneiras dos espectros que quer queira quer não ficam a rondar e a assombrar esses estudos.

De acordo com as textualidades e as significações diversas, ou seja, “no viés de uma significação aberta às transformações, costumeiramente, driblar fora das convenções” passa a ser “aceito como etapa de aprendizagem.” (CORRÊA, 2020, p.61-62 apud NUNES, 2016, p.68). E com isso outros movimentos e experiências se colocam a acontecer, permitindo o que se trabalha aqui como expressões de singularidades que incluem tanto as margens como práticas culturais da tradição.

É nesse percurso que “o caráter instável do signo diante da diferença desestabiliza o signo “drible”, provocando nos alunos possibilidade de escrevê-lo de outro modo, a possibilidade de produzir outras práticas corporais⁴⁷.” Com o viés das outras inversões se promove deslocamentos e aberturas. “O que inspira aqui os espectros de transformações, que estão sempre por vir.” (CORRÊA, 2020, p.62 apud NUNES, 2016, p.68). Em suas rondas, que retornam na *différance*.

Isto também como um exemplo de estar rondando, pois “foi à presença desestabilizante da diferença que contribuiu para o surgimento do *street Ball* e dos 21 nas quadras do bairro.” Contribuições que hoje nos levam a ver estas inovações. “O que, sem dúvida, nestes termos, as aulas de Educação Física promovem uma experiência estética⁴⁸.” (CORRÊA, 2020, p.62 apud NUNES, 2016, p.68). Descaminhos e desajustes cujas as textualidades de presenças e ausências corpóreas mergulham e deixam os mistérios secretos de outras sensibilidades.

Por esses des-caminhos, ficam “as experiências estéticas partilhadas em meio ao dissenso presente na luta por definição de significados que também ocorrem nas aulas, permitindo aos alunos perceberem o jogo de verdades aos quais foram submetidos⁴⁹.” (CORRÊA, 2020, p.62 apud NUNES, 2016, p.68). Criando assim outras maneiras de pensamentos voltados e imersos nos desvios e deslocamentos da desconstrução. “O que contribui para a compreensão sobre o modo dos processos de significação que são estabelecidos regula e modela as experiências de si e dos outros⁵⁰.” (CORRÊA, 2020, p.62 apud NUNES, 2016, p.68). A-largando a capacidade de vivenciar os secretos mares invisíveis com seus corpos espectralizados, por exemplo, pelas cegueiras espectrais dos valores de presença e ausências provocados pelos contextos derridianos.

Onde legados desses outros escapamentos provocam “que essas experiências potencializem aos alunos a serem agentes da cultura, agentes de outras histórias da cultura e de outras histórias de si mesmos⁵¹.” Com isso, “na esfera imprevisível do por vir, quem sabe, consigam produzir outras formas culturais desestabilizantes dos padrões de referências⁵².” (CORRÊA, 2020, p.63 apud NUNES, 2016, p.68). Viverem mais imersos e expressos nos

fundos e caudalosos oceanos das maresias das desconstruções, para diferentes contextos que podem até se saltarem para distâncias derridianas, em que, por exemplo, as práticas corporais afro-maranhenses, em seus movimentos híbridos podem deixar alguns maiores desconjuntos corpóreos.

2.9 Heranças e abordagens: Educação Física Escolar no Brasil

Uma extensão dos estudos da *mitologia branca* na cultura corporal e as escolas brasileiras. Em *Os Fantasmas da Colônia*, mais precisamente no escrito intitulado *O que é isso – FBP?* Sendo um texto em homenagem à saudosa professora *Noeli Ramme*, o pensador *Rafael Haddock-Lobo*, através da *Mitologia Branca* de *Jacques Derrida*, expõe uma leitura crítica, que pincela e desenha significativas gotas das singularidades, jogo das marcas corpóreas que serve bastante para *espectralidades filosóficas* no que tange as heranças educação física escolar brasileira.

Para ser mais evidente, na *desconstrução derridiana*, a importância do singular, na *différance*, se abrindo para in-finitas diferenças que estão *à venir*, é contemplada como um dos maiores pensamentos filosóficos. Onde é o próprio enigma da esfinge que fica a caminhar pela história da humanidade, das suas mais diversas maneiras, pois não é o enigma em si que se assenta filosoficamente na história, mas sim, os espectros das divindades locais (regionalidades) nas vivências das pessoas, deixando em destaque as performances coreo-gráficas das singularidades.

Nesse interstício, corpo e espírito, às vezes podem parecer apenas único, mas também são fantasmas que resultam em suas materialidades, cujo retorno se dá a galope. Essa *corporeidade espectral*, portanto na *différance*, deixa encenações que também se apropria do *gostar do segredo* para a cultura corporal.

Nesse sentido, o estudo dos valores, também filosóficos, acerca da *Mitologia Branca*, é um item que se estende para uma leitura da cultura corporal no Brasil, a saber, munido de suas heranças nas abordagens da Educação Física Escolar.

Esta pesquisa parte desses escritos para já localizar as abordagens da EDF, entendidas, nesse sentido, como continuidades de um saber eurocentrado, cujos seus rastros, são as marcas corpóreas da cultura corporal ocidental europeia. Não sendo uma exposição de viés extremamente negativa e negacionista acerca dessas abordagens, afinal, elas, com muita propriedade, constituem importantes elementos de formação educacional, não se nega aqui, os

espectros e ancestralidades europeias, porém, elas não são as únicas que nos assombram, perturbam, enfim, que acontecem com seus re-tornos.

Apenas, torna-se significativo trazer a teoria filosófica, espectral, da *mitologia branca derridiana* como extensão para a educação física escolar brasileira. Onde as abordagens inseridas dos rastros europeus, mais precisamente, dos saberes ocidentais, Grécia antiga para filosofia e ciência europeia, a partir de Derrida, “nos obrigam a enxergar os limites do ocidente e a, num mesmo gesto, olharmos para o que de singular possuímos em nossas terras brasileiras.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p. 125).

Com isso, Haddock Lobo avança quando afirma que quando Jacques Derrida “batiza a metafísica ocidental como “mitologia branca”, ele quer nos chamar atenção para o fato de que o ocidente também cria seus mitos.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.125), ou seja, um conhecimento que é local, resultado de crenças, sendo criado como uma narrativa daqueles costumes sendo utilizadas, como as únicas, para todas as outras culturas, leia-se aqui, para todas as metodologias e práticas da cultura corporal no currículo brasileiro de ensino.

Para uma maior “precisão” argumentativa, o exemplo do *logos* grego, tendo à vista a suposição de que ele “não é um mito e que, além disso, é superior a todos os mitos,” na medida em que representaria (“não existindo nada mais mítico” e até mesmo, como acréscimo dessa pesquisa, de supersticioso que isso), a pretensão representativa “deste mito, ser colocado e estar sendo posto como uma razão universal.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.125), sem uma constante reflexão crítica, ser inserido como única e superior narrativa para todos os povos. Outro exemplo da importância dos espectros em relação a ideia de filosofia da reflexão, exposta também por Jacques Derrida.

Nesse sentido, apontar o mitológico por detrás da racionalidade é também lembrar-nos de sua regionalidade, com rastros de um local, de costumes em um território, mesmo que nesses lugares, se tenha diferentes comportamentos, práticas, etc. Como acontece, afinal, com a desconstrução na arquitetura entende-se que não existe uma base fixa, mas sim diferenciadas marcas de inúmeras origens, distintos comportamentos e práticas, que inspiram performances, grafias que se dão através do corpóreo (seus espectros).

Com isso, o *logos* grego, por exemplo, suas práticas corporais, é um saber que nasce em certo momento “e em certo lugar do globo e, se for imposto mundialmente, tal atitude será sempre da ordem da violência e da colonização.” (HADDOCK-LOBO, 2020, p.125).

É nesse viés que abaixo está sendo posto as conhecidas abordagens da educação física escolar no Brasil. Para que no final, seja possível inserir os espectros (as ancestralidades) a partir das leituras invertidas com as práticas corporais indígenas e afro-maranhenses, como

proposta de outras abordagens para nossas terras, também de dimensões continentais.

2.9.1 Abordagens da Educação Física Escolar: Uma *Performance Corpóreo-Espectral* através da *Mitologia Branca* e para Além..

Em *O Percurso da Educação Física: As Abordagens de Ensino*, das autoras, Sandra Rogéria de Oliveira e Silvester Franchi, presente na coletânea *Passado, presente e futuro da Educação Física*, de organização de *Rafael Cunha Laux*, foi abordado, tanto, se tratando desse último como um todo, acerca dos paradigmas e história da Educação Física como perspectiva escolar, bem como, no primeiro texto citado, acerca das abordagens, chamadas e localizadas aqui, como heranças da Educação Física Escolar no Brasil, devido suas características serem nortes para o trabalho dos professores e professoras destes conhecimentos no país. Utilizando esses itens nestas exposições.

Partindo de uma visão mais ampla, “constata-se na história da humanidade a importância do movimento no seu processo evolutivo, desde os períodos pré-históricos, onde o movimento corporal era essencial e vital à sua sobrevivência” de grande necessidade também no acontecimento do ser humano fixar moradia e buscar “a caça para a alimentação.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.56).

Se seguindo a isso “os seres humanos foram mudando a relação com o corpo e as habilidades de movimentar-se, transformaram-se conforme a cultura e o tempo histórico atendendo às suas necessidades imediatas, especializando-se ao longo do processo civilizatório.” (OLIVEIRA; FRANCHI: 2021,56 e 57).

“Nesse contínuo segundo Ramos (1982) no Brasil colônia em 1851 a Educação Física é implantada na educação de meninos denominada inicialmente como ginástica.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.57). Advindo de um contexto científico-europeu, mas também de um conjunto de movimentos acerca do pensar filosófico convencional ocidental, baseado na tradição logocêntrica. E “partir deste momento tem passado por diversas modificações assumindo diferentes abordagens de acordo com o seu tempo histórico e cultural.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.57).

As diferentes abordagens da Educação Física se transformaram ou correspondem acordo com a necessidade de cada época, tendo em vista paradigmas na sociedade, geralmente, grupos institucionais hegemônicos no controle político.

Algumas mesmo que pertencentes a épocas passadas ainda são visíveis e presentes

nas práticas educacionais. Por isso, “faz-se a necessidade da compreensão do surgimento dos diferentes caminhos que a Educação Física construiu no Brasil.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.57). Por conseguinte, organiza-se a partir de então um estudo destas abordagens tentando a certo modo identificá-las no cenário nacional. (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.57). São essas algumas das abordagens: “Militarista, higienista, Esportivista, Competitivista, Pedagogista, Recreacionista, Desenvolvimentista, Psicomotricista, Construtivista, Saúde Renovada, Crítico Superadora, Crítico Emancipatória e Ensino Aberto.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.57). Todas estas, considerando suas afinidades aqui com bases teórico-filosóficas logocêntricas, que são inclusas na teoria derridiana da mitologia branca.

Para começar, inicia-se com a abordagem higienista. “Este movimento manifesto como ramo da medicina, é visível na Europa no século XIX, e chega ao Brasil em 1840 nos cursos de medicina.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.57). São algumas de suas práticas e propostas de seleção de locais e formas de organização nas escolas e exercícios físicos para a formação de corpos robustos, para restabelecer a saúde dos alunos. Sendo uma concepção de acordo e caminhando estritamente com as prescrições sanitárias de saúde pública.

Essas ideias se propagaram e, a partir do século XX, medidas como exames e testes de condições sanitárias biológicas e psicológicas começaram a ser aplicados na educação básica. A Educação Física enquanto abordagem higienista, segundo Darido e Sanches Neto (2011), se pauta nos trabalhos de sistematização da ginástica, criados pelo sueco P.H.Ling, pelo francês Amoros e pelo alemão Spiess, que propõem a ginástica escolar que possibilitasse o ensino de hábitos de higiene saudáveis física e moralmente, com objetivos pautados na assepsia social. (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.58).

Nesse sentido, “com objetivos centrados na assepsia social, a abordagem higienista na Educação Física é proposta como meio de resolver a saúde pública pela educação, disseminando padrões de conduta pelo movimento.” (OLIVEIRA; FRANCHI: 2021,57). Para adentrar a dimensão gramatical desta pesquisa, pode-se dizer que nessa abordagem se acende, aparece, acontece, uma forte provocação do professor de educação física como uma forma de agente de saúde. O enfoque educacional se dando nas medidas sanitaristas, assumindo praticamente estes fantasmas como seus protagonistas.

Estas aparições que ainda rondam pelos espaços educacionais desta área de conhecimento, pois, são ainda “algumas das ações na escola que marcam esta concepção são lembradas quando os médicos visitavam as escolas e os alunos são submetidos a rápidas

consultas médicas no início do ano letivo.” Não deixando de ser importante e necessário, porém, o ponto a ser colocado se dá no âmbito da redução da educação física escolar a essa dimensão de abordagem. Em suma, “os conteúdos de higiene corporal que eram ministradas por professores de Educação Física.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.57). Deixando de lado outros fantasmas que assombram os estudos desta área.

Abordagem Militarista.

Se tratando da abordagem militarista um dos destaques é “à ênfase para a formação de indivíduos que zelem pela saúde da Pátria, seguindo normas que promoviam a hierarquização e elitização social.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.58). No âmbito da história da educação física no Brasil ficaram os registros da “Educação Física Militarista como aquela regida por princípios autoritários de orientação fascista.” E também “concebe o seu papel como aquela que deve formar o homem obediente e adestrado buscando a formação de jovens capazes para frente de batalha” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.58- 59 apud GHIRALDELLI JUNIOR, 1991).

Numa sequência lógica de investigação, “esta abordagem inicialmente tem como objetivo o disciplinamento dos corpos tornando-os saudáveis, obedientes e subservientes a pátria.” (OLIVEIRA; FRANCHI: 2021,59). Outra significativa característica é que “esta concepção, assim como a higienista, concebe uma Educação Física essencialmente prática, não valorizando a fundamentação teórica.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.59).

Logo, bastava “o indivíduo ter a vivência prática de exercícios físicos ou atleta de uma determinada modalidade esportiva para se transformar em professor ou instrutor de Educação Física na escola.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.59). Devido a não necessidade de um profissional que possa trabalhar os fundamentos teóricos.

Além disso, a “forma de ensinar é puramente instrumental/técnica, não exigindo a problematização de conhecimentos, apenas a reprodução.” De acordo com os objetivos referentes à essa abordagem formar “corpos perfeitos e preparados para a defesa da pátria torna-se excludente, principalmente ao considerarmos a necessidade de inclusão de pessoas com deficiências.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.59).

Outra característica é “a não obrigatoriedade para mulheres, uma vez que não seria este o perfil dos “cidadãos soldados” que desejavam formar, assim, exclui pessoas que não são consideradas perfeitas para esta finalidade.” Assim como “as fileiras de crianças organizadas

pelos professores com comandos de distanciamento e a prioridade na preparação nos desfiles militares.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.59).

Esportivista ou competitivista

Já essa abordagem tem no desporto de alto nível a partir de 1920, (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.59), como o grande objeto de trabalho da sociedade para o espaço formal educacional.

A “sustentação ideológica desta abordagem baseia-se nas ideias militares que se instala nos anos de 1964, que propaga o desenvolvimento com segurança,” advindo, tanto na sua produção político-ideológica como sua divulgação da “Escola Superior de Guerra, com ações despolitizadas, propondo o desenvolvimento educacional no país ena Educação Física com objetivo de trazer medalhas olímpicas.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.59).

A falsa ideia de conquista e “união” da nação, em meio aos conflitos existentes da época resultantes de um governo ditatorial, em que as censuras feitas a imprensa e a praticamente a obrigatoriedade do exílio de brasileiros contrários a essa ideologia militarista agregam e sustentam as características dessa abordagem.

A “Educação Física Esportivista e competitivista assim como a militarista desenvolve seu trabalho em prol da hierarquização e elitização da sociedade, buscando os melhores atletas.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.59). Sendo um conceito de competição, dentro de um contexto de exclusão abrupta alguns rastros que provocam e incitam algumas dessas práticas educacionais.

Por isso, “aqui agora não é mais o soldado que salvariaa pátria, mas o atleta herói aquele que mesmo com todas as dificuldades consegue vencer.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021,59 apud GHIRALDELLI JUNIOR, 1991). E a “ideia esportivista tem nodesporto como salvação para os problemas sociais na figura do atleta herói edesenvolve o pensamento de competição pautado pela sociedade capitalista.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.59).

Segundo Darido e Sanches Neto (2011) o sucesso da Seleção Brasileira nascopas do mundo de 1958, 1962 e 1970 pelo viés do futebol, foi associadoà Educação Física escolar implicando nestas mudanças na escola. SegundoBetti (1991) foi marcado nesta época o binômio esporte e Educação Física como parte de planilhas de estratégias de governo. O que se observa ao longo das experiências no campo docente e no acompanhamento dos estágios dos cursos de graduação em Educação Física,o esporte é o centro dos conteúdos nas aulas de educação física principalmente o futebol e professores ainda defendem uma educação física que seja dedicada somente aos esportes (principalmente no ensino fundamentalIII e ensino médio)

e avaliam seus alunos de acordo com as habilidades esportivas demonstradas, principalmente se estes se enquadram no modelo 'aluno atleta'. (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021,p.61).

Recreacionista

“Muitas mudanças ocorreram em 1980 entre elas a redemocratização das políticas públicas que possibilitar maior abertura nos trabalhos acadêmicos e nos processos pedagógicos.” O que provocou a égide de outras práticas na educação física escolar. E um dos resultados foi o fato do “discurso acadêmico por muito tempo ficar apontando o que não fazer em aulas de Educação Física.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.61). E segundo as autoras em questão nestas fontes, “sem apontar possibilidades de trabalho este fator junto com as políticas públicas que não davam condições e recursos necessários para melhoria do trabalhonas escolas fomentaram esta abordagem recreacionista.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.61-62).

Passou-se a fazer a crítica a esta abordagem como “sendo aquela ondeo professor de Educação Física entrega uma bola aos seus alunos, divideos grupos e deixa o jogo rolar, não interfere, fica apenas na função de cronometrar o tempo de aula.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.62). E seguindo o questionamento ao entender que esta abordagem “desconsiderava a diversidade dos conteúdos, o planejamento, os procedimentos metodológicos que cabem ao professor definirem e tomar um posicionamento na organização do processo pedagógico de suas aulas.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.62 apud DARIDO, 2003).

Seguindo essa linha de pensamento, “a abordagem foi assim denominada por Kunz (1994), mesmo que o termo não seja o mais adequado e não deva ser relacionado diretamente ao papel que a recreação e o lazer devem desempenhar na sociedade enquanto formação do indivíduo e políticas públicas.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.62).

Sendo mais um alerta para “o professor que trabalha numa abordagem recreacionista sem compromisso contribui para a desvalorização da disciplina diante das demais no contexto da escola.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.62). Um sentido crítico aqui, da maneira de trabalho dessa abordagem, se inclina para uma visão de menor importância no que tange aos conhecimentos e saberes da cultura corporal, dando a entender, para a sociedade, que os estudos sobre o corpo e tudo que decorre de sua cultura, por exemplo, não são dotados de significados para a formação do ser humano.

Psicomotricista

Se tratando da “abordagem Psicomotricista na Educação Física, esta surge após 1970 através da teoria do desenvolvimento psicomotor de Piaget, Le Boulch, Ajuriaguerra, Wallon e Winnicott.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.63).

Desse modo, “nesse contexto a Educação Física se envolve com o desenvolvimento da criança principalmente no ato de aprender, nos aspectos afetivos, cognitivos e psicomotores.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.63 apud DARIDO 2003). Partindo do entendimento que “as ações na Educação Física desencadeiam processos de assimilação dos movimentos, para acomodá-los quando aplicados em sua realidade, a partir do que foi assimilado.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.63).

Nesse viés, “as atividades lúdicas impulsionam as aulas de Educação Física nesta abordagem, elas devem ser significativas para as crianças e possibilitar a exploração, espontaneidade e o desenvolvimento dos seus relacionamentos interpessoais.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.63 apud AZEVEDO; SHIGUNOV, 2000).

Por isso, nesta abordagem “o professor deve ir além dos objetivos de aprendizagem devendo buscar atender também as características psicológicas/cognitivas dos seus alunos.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.63).

Desenvolvimentista

As autoras aqui adotadas para esta pesquisa versam que “a abordagem desenvolvimentista da Educação Física, trata aprendizagem motora a partir da compreensão do indivíduo em seus aspectos motor, cognitivo, afetivo, social, cognitivo e fisiológico e tem como suporte teórico os estudos de Gallahue e Ozmun (2003).” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.63). E seguindo essa linha de entendimento, “Tani et al. (1988) tecem elementos para a busca de uma fundamentação para a Educação Física no contexto da escola que propõem uma taxonomia para o desenvolvimento motor.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.63). Ou seja, estabelecendo, a partir daí “uma classificação que inicia e prossegue com os movimentos fetais, espontâneos e reflexos, rudimentares e fundamentais.” Isso vai se estender até “as combinações de movimentos fundamentais e os determinados pela cultura.”.

Devem-se privilegiar as habilidades básicas e específicas de ordem locomotoras,

manipulativas de estabilização e as específicas destinadas aos esportes, danças, lutas e os movimentos do trabalho. Nesse sentido o movimento é o meio e o fim da Educação Física e não mais enquanto disciplina escolar que serve apenas para auxiliar na aprendizagem de outras, mas com fim em si mesmo. Tani et al. (1988) consideram dois princípios para se compreender a complexidade do movimento: totalidade e especificidade. A totalidade se caracteriza a partir de três domínios relacionados ao movimento, são eles o cognitivo (pensamento, raciocínio), afetivo-emocional (estado emocional do indivíduo) e motor; no que se refere à especificidade se dá nas características de determinada atividade e contexto. (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021,p.63-64).

E “no que tange à aprendizagem e desenvolvimento, os seres humanos possuem mudanças no comportamento motor ao longo da vida, assim é necessário compreender a continuidade e progressividade do desenvolvimento.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021,p.64 apud MANOEL, 1994).

A continuidade se mostra através das mudanças que ocorrem durante a vida, adaptando-se através da flexibilidade das ações conforme as variações do ambiente e objetivos pretendidos; a progressividade deste desenvolvimento através dos saltos qualitativos exigidos para organização de diferentes ações cada vez mais complexas, assim como do geral para o específico (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.64 apud MANOEL, 1994).

Construtivista

A abordagem Construtivista tem como um referencial “João Batista Freire (1989), e o seu livro Educação de Corpo Inteiro, realizando as primeiras aproximações de seus estudos sustentados na psicologia do desenvolvimento.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.64). Ao aproximar “a abordagem desenvolvimentista com atenção às diferentes fases de maturação voltadas para o trabalho pedagógico,” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.64), torna-se assim um viés de trabalho para a educação física escolar.

Uns destaques são “essas especificidades que o autor trás para a Educação Física proporcionando estímulos para que ocorra o desenvolvimento dos alunos a partir da cultura lúdica.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.64).

Acontecendo “com os jogos e brincadeiras presentes nos distintos contextos, onde a complexidade destes aumenta para proporcionar estímulos cada vez mais alinhados às fases de desenvolvimento.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.64- 65 apud FREIRE, 1989).

A partir da oposição às características esportivista e mecanicista que a educação física manteve em boa parte de sua trajetória enquanto área de conhecimento, os escritos considerados enquanto abordagem construtivista estreitam os laços a partir da consideração do que as crianças já conhecem a partir de suas relações com o mundo Segundo Darido (2012), o que não fica claro nesta abordagem é qual seria

o conhecimento que deseja construir para a Educação Física. (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021,65 apud DARIDO, 2012).

Um ponto de ressalva é que, nessa abordagem, “se enfatiza muito sobre o desenvolvimento cognitivo associado a interdisciplinaridade,” o que segundo as autoras leva a sofrer algumas críticas por “descaracterizar a área da educação física com objeto de conhecimento próprio, sendo vista como um meio para aprendizagem de conhecimentos de outros componentes curriculares.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021,p.65). Deixando assim um ótimo contexto de discussão para seguir problematizando para além em cima desses questionamentos.

Critico superadora

Essa “abordagem foi elaborada por seis autores, corriqueiramente chamado de coletivo de autores, que partilhavam ideias e ideais semelhantes em meados da década de 1990, e partir disso, sintetizaram tais ideias no livro *Metodologia do Ensino de Educação Física*.” (OLIVEIRA; FRANCHI: 2021, p.65 *apud* 1992, 2012). Mas também esta tem uma forte provocação das críticas marxistas e marxianas²⁸ no que se trata do assédio do sistema capitalista ao ser humano, na sociedade e nas instituições sociais, principalmente, como o enfoque aqui, para as escolas, através da educação física escolar como maneira de problematização sobre as ideologias como formas de mascarar as reais intenções da política institucional de uma nação.

Nesse sentido, “os autores partiram da angústia de que a educação física não deve ser vista a partir de características mecânicas ou esportivistas com o objetivo de melhoria da aptidão física para a adaptação à sociedade sem compreendê-la.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.65). Que como exposto acima, na linha do pensamento marxiano e marxista, admitir essa postura “e está contribuindo ainda mais para a engrenagem social de desigualdades sociais.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021,65 apud SOARES et al., 2012).

Sendo necessário pensar a educação física, levando em consideração as bases materiais e sua historicidade para que aconteça as intervenções na sociedade. Por isso, “Soares et al. (2012) sugerem que os conhecimentos sobre jogos, esportes, ginásticas,

²⁸ Em *Dos Espectros de Marx para formações cidadãs na educação física escolar*: uma leitura da desconstrução derridiana a partir de heranças espectrais. O professor de filosofia nos estudos e práticas na Educação Física, Diogo Silva Corrêa, mostra as bases marxianas nesta abordagem da Educação Física Escolar, além disso, é exposto as diferenças com o viés espectral derridiano, do corpo e corporeidade espectral, voltadas para a Educação Física Escolar, no que tange as outras abordagens.

lutas/capoeira, danças, entre outros, devam ser trabalhados na escola não somente enquanto prática.” (OLIVEIRA; FRANCHI: 2021, p.65-66). Eles são vistos como “manifestações da cultura corporal que são constituídas historicamente influenciadas e sofrendo influências dos diferentes contextos sociais, culturais e econômicos.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.66). O que leva o ser humano a compreender as operações ideológicas que se dão nos controles e mecanismos políticos na sociedade.

“Neste sentido, a compreensão da historicidade das manifestações corporais traz consigo a necessidade de compreensão que a espécie humana não nasceu pulando, arremessando, chutando.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.66). Estas “são ações que provém de diferentes necessidades ou estímulos que historicamente o ser humano influenciado para garantir sua sobrevivência, assim acarretando na evolução da espécie.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.66 apud SOARES et al., 2012).

De acordo com esse pensamento “todo o discurso sobre as manifestações da cultura corporal realizado pelos autores enfatiza reflexão acerca das práticas corporais.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.66). Voltados para o seu enfoque na formação política do pensar desse educando, para ser um agente na sociedade, percebendo o viés ideológico de dominação. “No entanto, não se desconsidera a dimensão de aprendizagem das técnicas e táticas das manifestações, o diferencial consiste de não colocar a estes conhecimentos como único centro de aprendizagem da educação física.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.66).

Crítico emancipatória

Com relação à abordagem Crítico Emancipatória o maior representante “é Elenor Kunz, esse autor busca através da transformação didática do esporte a emancipação do ser humano”. (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.66).

“Sua análise parte da crítica às limitações que são impostas pelo contexto econômico e social, as quais se refletem na estrutura e organização do sistema esportivo e isso, na maioria das vezes está sustentado como única prática importante para a educação física.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.66).

Suas principais ideias para contribuir metodologicamente para a educação física emergem no início da década de 90 (OLIVEIRA; FRANCHI: 2021,67 apud KUNZ, 1991, 1994). Ela advém de um percurso que se baseia em duas gerações de intelectuais interdisciplinares, mas tendo como dois referências os filósofos, da primeira geração da *Escola de Frankfurt*, na ocasião, a partir de *Theodor Adorno*, e por fim, o que mais se

constituiu e até o presente momento opera como seu maior fantasma, as influências da *Teoria do Agir Comunicativo* de *Jürgen Habermas*, localizados na segunda geração da mesma *Escola de Frankfurt*.

Com os fantasmas e problematizações (assombrações) pautados nas ideias de *Theodor Adorno*, a emancipação do educando se dá com o intuito dessa transformação didática nas práticas da educação física escolar. Nesse sentido, as experiências totalitárias precisam ser vistas como um norte, para que os efeitos dos campos de concentração e políticas autoritárias não se repitam. E pela educação física escolar, como forma de preparação da reflexão do educando como cidadão, nessas práticas, visando a transformação, são esses elementos itens de trabalho.

Porém, é a busca pela emancipação desse educando, como um falante competente, ou seja, pela educação física escolar no viés da competência comunicativa, que é o grande objetivo dessa abordagem e pensamento em Eleonor Kunz, para usarmos as grafias aqui abordadas, são os fantasmas habermasianos que mais assombram e estão nas linhas e entrelinhas dessa perspectiva educacional de práticas corporais nas escolas.

É nesse sentido que “Kunz (2014) considera que o movimento humano é a forma de interação e comunicação do sujeito com o mundo.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.67). Onde a crítica da realidade, desenvolvida pelo estudante a maneira da busca do diálogo e da comunicação como ação, são pontos fundamentais. Desde ele se desenvolvendo como um ser de identificação de seus desafios, até ele participar em conjunto com os problemas em equipe, por exemplo, nos esportes coletivos nas escolas.

A transformação da prática pedagógica da educação física, a seu ver, deve permear três competências: objetiva, social e comunicativa (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.67 *apud* KUNZ, 2014). Que se dão a partir dos desdobramentos da *Teoria do Agir Comunicativo* em *Jürgen Habermas* aplicado para a educação física escolar em Eleonor Kunz.

Como competência objetiva se pode compreender que os indivíduos devam ser capazes de atuar, dentro de suas possibilidades, competentemente nas diferentes esferas de sua vida (inclui-se obviamente o esporte), deste modo é necessário que se apropriem de conhecimentos, técnicas e estratégias para este agir prático. No âmbito da competência social, é possível perceber que há a necessidade de os alunos conseguirem se situar em seu contexto sociocultural, ou seja, os papéis que são estabelecidos na sociedade, assim como no esporte, concretizando-se, por exemplo, no papel de atleta e espectador, desigualdades entre diferentes esportes ou entre sexos. Por fim, a competência comunicativa, onde há a mediação do sujeito com o mundo a partir da verbalização e principalmente do “se-movimentar”, as ações do indivíduo partindo de sua corporeidade, deste modo, comunicar e entender a comunicação dos demais é um processo reflexivo e crítico (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.67 *apud* KUNZ, 2014).

Como o exposto acima, a formação do educando na educação física escolar, a partir da abordagem crítico emancipatória, visa que a pessoa seja um falante competente (competência comunicativa), ou seja, sua corporeidade é dotada, de competências comunicativas, que levam em consideração a capacidade de interação com o outro, em movimentos que perpassam pela formação do seu eu como um mediador, onde a linguagem é a mediação entre os sujeitos, que são pessoas no processo educacional.

Saúde Renovada

Para se referir a abordagem Saúde Renovada, é importante ressaltar que “a educação física se caracteriza como um componente curricular que necessita de várias ciências para se constituir como área de conhecimento, em que se dedicam a estudar as diferentes transformações orgânicas nos indivíduos.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.68).

Essa variedade inclui “os conhecimentos da bioquímica, fisiologia e fisiologia do exercício.” De acordo com isso, torna-se importante “a visão de diferentes profissionais, ou mesmo da comunidade escolar, tal componente curricular, sendo o meio principal para enfrentar, por exemplo, o sedentarismo e a obesidade.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.68).

Esse entendimento “é o contexto da abordagem saúde renovada, que adveio como um avanço em se tratar a saúde humana.” Isto porque, diferente da abordagem higienista, o maior objetivo não é a “criação de indivíduos maisfortes e saudáveis.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.68). Nesse aspecto, “a saúde renovada considera a saúde, juntamente com a qualidade de vida e a aptidão física não somente como momentos de prática.” Com sintonia para uma forte dimensão para a reflexão do educando.

Logo, “a necessidade de compreensão teórica dos conceitos para que os alunos possam ser capazes de tomar decisões e adotar hábitos saudáveis de comportamento físico para o decorrer de sua vida.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.68 apud DARIDO, 2012). Tendo ainda algumas características que estão relacionadas com os estudos contemporâneos da formação humana na educação física escolar, no âmbito científico atual.

Por exemplo, “advoga sobre a necessidade de a educação física caminhar neste sentido, de realmente ser um meio para atitudes e hábitos saudáveis das pessoas.” E, além disso, frisa “que tais aspectos não devem ser desenvolvidos somente a partir dos esportes, pois não consideram que fora da escola tais conteúdos provoquem aderência dos educandos a hábitos saudáveis após a idade escolar.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.68).

Em que os hábitos saudáveis se dão para o cotidiano da pessoa. Caminhando com as instruções de saúde, no sentido da qualidade de vida, que a ciência contemporânea vem abordando.

Aulas abertas

“Ao nos referirmos à abordagem de ensino denominada aulas abertas corriqueiramente se percebem em uma primeira aproximação a ela que se compreende em deixar livre a aula.” Deixando “à escolha dos alunos as práticas nas aulas.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.68).

Porém, esta abordagem “problematiza rumo à necessidade de romper com a compreensão de que as aulas de educação física fiquem restritas aos esportes.” E nesse ponto “sempre se busca chegar a padrões de movimentos, conseqüentemente a isto há a restrição de possibilidades de movimentos.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021,p.68).

Por isso “As Aulas Abertas buscam que os educandos sejam parte importante na tomada de decisão do processo de ensino e aprendizagem, assim, os estudantes atuam diretamente com o professor.” O conceito de liberdade, no âmbito educacional envolvendo estudantes e professor, se dá no sentido de uma relação mútua na evolução do ensino, e assim a escolha das práticas corporais, atividades da educação física escolar perpassa por essas dimensões.

Logo, é a partir dessas experiências, “com a possibilidade de agir de modo autônomo para a construção de objetivos, em temas geradores de aprendizagem (conteúdos), na elaboração e resolução de problemas relacionados aos temas geradores.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.68 apud HILDEBRANDT; LAGING, 1986). Que se desenvolve a formação educacional dessa abordagem.

A “ autonomia dos estudantes é o ponto culminante que almeja a partir desta abordagem, o que a partir de um ensino fechado às experiências dos alunos (reprodução de conteúdo esportivo) não seria possível, segundo os autores, se alcançar.” (OLIVEIRA; FRANCHI, 2021, p.68).

No caso aqui, se tratando da travessia, onde o viés logocêntrico não é anulado, estas então, também deixam suas contribuições, porém, sendo relatadas no âmbito das inversões e deslocamentos operados pela cultura corporal afro-maranhense e seus saberes, como os operadores femininos, seus rastros matriarcais dos tambores de mina e dos distintos

tambores.

2.9.2 Corporeidade Espectral Ameríndio-Maranhense: Sobre a Cultura Corporal dos Povos Indígenas para a Educação Física Escolar.

Como um dos motes desta pesquisa, tratar das heranças da Educação Física Escolar também, nos seus espectros, faz-se necessário, abordando os estudos de práticas corporais que por muito tempo, anterior a muitos, causam suas aparições como cultura e cultura corporal em terras brasileiras e maranhenses.

É nesse sentido que se contempla aqui a pesquisa de *Ludmilla Silva Gonçalves*. Onde na sua investigação intitulada *Práticas Corporais Indígenas da Comunidade Tenetehara-Guajajara: Contribuições Interculturais para a Educação Física* outros olhares tanto ao modo de educação como de legislação escolar e políticas públicas se constituem, como um grande referencial.

A abordagem e ampliações dos saberes indígena para o ensino formal tornam-se consistentes como forma de estudo para outra leitura de cidadania, sua pesquisa de campo compõe uma combinação com suas fontes teóricas que abalam as sustentações logocêntricas. E abaixo fica a exposição de algumas características pertinentes para que os saberes dos povos indígenas tenham mais espaço nas esferas da educação física escolar no Brasil.

A investigação desta docente pesquisadora se deu a partir das “práticas corporais identitárias vivenciadas na Escola Indígena Maria de Jesus Pompeu, pertencentes a Aldeia Taboca de etnia Tenetehara-Guajajara.” (GONÇALVES: 2020, resumo). E essa pesquisa de campo tinha como objetivo “construir um Guia de Orientações Didático- Pedagógicas para auxiliar os professores de Educação Física”. (GONÇALVES: 2020). E isso, leva a referida investigadora a proporcionar, munida desse trabalho, que “nos espaços escolares indígenas e não indígenas novas possibilidades pedagógicas aconteçam na perspectiva intercultural e na efetivação da Lei 11.645/2008.” (GONÇALVES: 2020). A atual legislação educacional que incentiva e obriga a inserção dos estudos das ancestralidades afro-brasileiras e ameríndio-brasileiras no continente deste país.

Com isso, a investigação concluiu que o uso das práticas corporais indígenas da etnia *Tenetehara-Guajajara*, confirmam um repertório de conhecimentos corporificados na cultura indígena. E nos trouxeram contribuições que podem e devem ser incorporadas nos conteúdos curriculares, tornando o processo de ensino-aprendizagem mais diversificado e intercultural. (GONÇALVES, 2020).

Esta “pesquisa foi realizada na região de Barra do Corda do Maranhão, caracterizada por ser muito fortemente povoada por grupos indígenas, sobretudo pertencentes a duas etnias: Tenetehara-Guajajara e Canelas.” (GONÇALVES, 2020, p.41). E esta investigação foi realizada na Escola Indígena acima citada, pertencente à *Aldeia Taboca*. (GONÇALVES, 2020, p.16). Alguns significados linguísticos são interessantes, e advêm dessas transversalidades envolvendo práticas corporais na educação física escolar e as grafias na toada das artes do espaçar, o coreo-grafar e gramáticas ancestrais, fazendo parte dessa composição, abordagem na educação física escolar.

Por exemplo, *os Guajajaras*, etnias indígenas que grande originalidade na Amazônia Maranhense, “têm como significado “os donos do cocar”.” (GONÇALVES, 2020, p.41). E “embora seja largamente conhecida e utilizada, este povo possui outra autodenominação, a de Tenetehara.” (GONÇALVES, 2020, p.41). Por conta disso, na referida pesquisa, os hifens que fazem e compõe o atravessamento destas significações e identificações.

Nesse sentido, ainda com relação “à Tenetehara a composição do termo seria algo como ten = ser / ete = verdadeiro, real / hara = nós, o que os confere o significado de “nós somos os verdadeiros” ou “o povo verdadeiro”.” (GONÇALVES: 2020, 41 apud GOMES, 2002). Deixando assim, nas suas secretas grafias, um espectral levante de pensamento, um outro material filosófico, sobre o ser, a verdade, e etc, nas performances agregadas na cultura corporal indígena. Pautados “nos saberes tradicionais da etnia Tenetehara-Guajajara.” (GONÇALVES, 2020, p.41).

Ludmilla Gonçalves, nesta investigação, apresentou todo um levante legislativo, que lhe possibilitou como uso para que pudesse colocar estas constatações que aqui está inclusa na dimensão de operação para uma quase abordagem, ou seja, um nível de formação e práticas nas escolas que acontecem às margens.

Nessas marginalidades, inclusive, da legislação educacional brasileira, ela afirmou que “aspectos relevantes caracterizaram esta investigação, como registrar a natureza simbólica dessas práticas corporais, conhecendo seus valores e significados.” (GONÇALVES, 2020, p.16). Sendo eles, por exemplo, que “a Lei Nº 9.394/96 demandou a elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN’S que trouxe dentre do seu conteúdo como tema transversal e a temática Pluralidade Cultural.” Para a referida autora, essa presença legislativa-educacional, fez “manifestar as questões étnico-raciais através da importância do conhecimento sobre essa diversidade cultural.” (GONÇALVES, 2020, p.20).

Porém, a exposição da investigação em questão segue deixando à época ainda profunda inquietações e a necessidade de mais conquistas na forma de legislação educacional tanto para

o apoio, proteção e perpetuação dos saberes afro-brasileiro como para os distintos povos indígenas.

Nisso aconteceram, no momento seguinte, “novas mudanças na Lei Nº 9.394/96, que foi alterada pela Lei Nº 10.639/2003.” O que possibilitou “a elaboração das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.” (GONÇALVES, 2020, p.20). Embasados “no intuito de contribuir para ações pedagógicas de valorização da cultura afro-brasileira.” (GONÇALVES, 2020, p.20 apud SILVA, 2003). E assim, em meio a todo esse movimento e travessias, eis que abaixo a autora registra e relata o currículo de conquistas, de lutas dos povos indígenas no Brasil.

Devido à luta dos povos indígenas pelo reconhecimento de sua história, cultura e sua participação na configuração étnica brasileira deu-se alteração da Lei Nº 10.639/03, para a Lei Nº 11.645/08, onde obriga o ensino na Educação Básica sobre a História e as Culturas afro-brasileira e dos povos indígenas no Brasil. Em especial, sobre a aprovação da Lei Nº 11.645/08. E entende-se que a obrigatoriedade de inclusão de História e Cultura dos povos indígenas nos currículos da Educação Básica não está ligada apenas à mudança no aspecto etnocêntrico de matriz europeia para a raiz indígena, mas sim, mudanças nas estruturas e toda uma sistematização de ampliação dos currículos escolares para a diversidade cultural e social. (GONÇALVES, 2020, p.20).

A autora ainda relata que “ao ampliar esse currículo para as novas perspectivas de aprendizado, oportunizaremos ao aluno olhar os conteúdos de forma diferenciada, fazendo a articulação com o mundo onde vive.” (GONÇALVES, 2020, p.20 apud OLIVEIRA; DAÓLIO, 2011). Para que seja possível isso, leis como essas auxiliam as pessoas a vivenciarem seus espectros corpóreos, seus fantasmas, suas ancestralidades e com eles aprenderem a dialogarem, visando aprender a viver.

No que tange esse sistema de ampliação, de várias origens ancestrais, “a legalidade, através da Lei Nº 11.645/2008 é um passo importante para a visibilidade,” nesse sentido,” da cultura indígena dentro da escola.” (GONÇALVES, 2020, p.21). O que apoia na caracterização, por exemplo, “a afirmação das identidades étnicas, a recuperação das memórias históricas e valorização das línguas e conhecimentos dos povos indígenas.” (GONÇALVES, 2020, p.21).E quando se trata da expressão prática corporal, a luta dos povos indígenas retornando seus saberes nos espaços da educação física escolar, detém boas relações e agregam uma significativa definição desse termo. Abaixo a exposição de citações sobre a educação física escolar que se remete a expressão prática corporal.

A Educação Física para efetivação da Lei Nº 11.645/08 deve propor orientações para construção, transmissão de conhecimentos e valores referentes ao uso das práticas corporais identitárias durante as aulas. Para tanto, a EF deve apresentar elementos no seu rol de conteúdos que incluam a cultura corporal indígena, respeitando as particularidades, a originalidade de linguagens, valores e símbolos que foram criados no contexto histórico e social desses povos. (GONÇALVES, 2020, p.21 *apud* BRASIL, 2015).

Nesse sentido, entende-se por “práticas corporais um conjunto de expressões que sejam individuais ou coletivas do movimento corpora”¹ e fazem conexões, no âmbito didático e curricular com “os jogo, a dança, ao esporte, a luta e a ginástica, que podem ser consideradas de forma sistemática ou não sistemática, dentro da escola ou durante seu tempo livre de lazer, respectivamente.” (GONÇALVES, 2020, p.26 *apud* BRASIL, 2015).

E as práticas corporais, na sua expressão didática e curricular voltada para as abordagens na educação física escolar, tem uma relação direta com a representatividade que as diversidades culturais podem acrescentar indo “além do movimento, mas que possuem características e elementos culturais que traduzem a identidade de diversos povos.” (GONÇALVES, 2020, p.26 *apud* BRASIL, 2015).

Assim, são exemplos disso, “os ribeirinhas, os povos das florestas, do cerrado, quilombolas, indígenas, campo e cidade.” Isso, através das suas danças, jogos e brincadeiras advindas de diversas regiões. (GONÇALVES, 2020, p.26 *apud* BRASIL, 2015).

Nesse aspecto, segundo as citações da autora, “as práticas corporais representam a cultura de povos e suas particularidades.” O que, no formato de conquistas legislativas como essas, dos povos indígenas, provocam essas práticas corporais serem “compartilhadas dentro da escola para que ocorra uma valorização da cultura local.” (GONÇALVES, 2020, p.27 *apud* BRASIL, 2015). E com isso, no viés das heranças da educação física escolar, torna possível o uso de transformações curriculares. Saindo de um percurso inclinado para suas tradições das ciências europeias e passando a incluir os saberes ancestrais indígenas como proposta provocativa curricular. Abaixo espectra-se uma citação como forma ainda de outros assombramentos.

Durante muito tempo as aulas de Educação Física tinham como foco uma visão de corpo e de ser humano exclusivamente biológico, priorizando o desenvolvimento da aptidão física dos sujeitos. O desempenho e a participação dos alunos eram avaliados do ponto de vista de suas semelhanças biológicas, sendo desconsideradas as diferenças culturais e sociais existentes entre os educandos. E ainda que tenham sido desenvolvidas novas metodologias de ensino, as quais propõem uma diversificação de conteúdos que contemplem os vários elementos da cultura corporal segue ainda a ideia de Educação Física como prática esportiva. (GONÇALVES, 2020, p.27).

Porém, como o exposto acima é importante no componente curricular Educação Física

a amplitude de assuntos e de culturas, como as inúmeras etnias, povos indígenas e afro-diaspórico, com seus espectros da Colonialidade. Visando reforçar a transmissão de conhecimentos e saberes referentes à essas práticas corporais culturais.

Visto que “as culturas dos povos indígenas traduzem em suas formas de organização social, seus valores simbólicos, tradições, conhecimentos e processos de constituição de saberes e transmissão cultural para as gerações futuras.” (GONÇALVES, 2020, p.28). E sobre isso se torna importante ressaltar.

No Maranhão habitam aproximadamente sete grupos étnicos diferentes, divididos em dois troncos linguísticos distintos, o tupi-guarani e o macrojê, a pesquisa tem como lócus os Guajajaras de língua tupi (MARANHÃO, 2019). Sendo assim, a efetivação da Lei Nº 11.645/2008 gera a possibilidade dos povos indígenas terem a devida visibilidade de sua cultura dentro das práticas corporais escolares na cultura indígena há um vasto repertório da cultura corporal que pode ser desenvolvido e contextualizado no ambiente escolar nesse universo há uma gama de brincadeiras, jogos e rituais de danças indígenas, entre outras práticas. (GONÇALVES, 2020, p.28-29).

Por fim, nesta quase abordagem e suas ideias curriculares às margens “um dos personagens importantes dessa intermediação de culturas são o professor” e a professora “de Educação Física ao trabalhar as práticas corporais indígenas em suas aulas.” (GONÇALVES, 2020, p.29). Ao ser incentivado e possa se incentivar a deixar os espectros corpóreos dos saberes indígenas ocuparem o contexto de seu trabalho educacional, colaborando com os educandos para que cada vez mais essas aparições tenham maiores proporções, nas inversões pedagógicas curriculares. Trazendo essas travessias, do currículo na *différance*, logo, os *Espectros da Colonialidade* franco-magrebino derridiano e as experiências coloniais auxiliam nas afinidades e singularidades.

Para que “os povos indígenas possam confiar na educação escolar como um meio de luta e garantia de direitos e fortalecimento dos saberes tradicionais da sua cultura.” (GONÇALVES, 2020, p.40).

2.10 A *Punga do tambor de crioula*: espectros corpóreos na educação física escolar

Para reabrir, e não finalizar, os estudos da *différance* com suas *textualidades* sobre os *espectros da corporeidade* na desconstrução da Educação Física Escolar e suas afinidades *khôre-ográficas* (nos passos indizíveis das silhuetas corpóreas), mergulhamos de forma mais umedecida e ao mesmo tempo de rastros (restos) carnis com a hipótese de estudos da cultura corporal a partir da descolonização curricular com a prática (híbrida), na *différance*, afro-

maranhense da umbigada (punga) entre mulheres e homens e do Tambor de Crioula presente em um objetivo de aprendizado no documento do estado do Maranhão que invoca e provoca (perturba²⁹) a Base Nacional Comum Curricular no Brasil.

Em *Contágios descolonizadores da Desconstrução* exposto na obra intitulada *Ética e Filosofia, Gênero, Raça e Diversidade Cultural*, foi apresentado o trabalho documental educacional do currículo do *Tambor de Crioula* e do *Bumba Meu Boi* como prática da Educação Física em escolas do estado do Maranhão.

Neste momento textual alguns elementos deste estudo acima supracitado sobre o *Tambor de Crioula* são fundamentais, ambos como o *Bumba Meu Boi* são importantes também devido os seus espectros (ancestralidades corpóreas) de herança africana no Brasil. Porém, nessas textualidades, nas silhuetas corpóreas espectrais aqui expostas nestes escritos deixam as *ressacas marítimas* nas afinidades com a umbigada na prática do *Tambor de Crioula* como estudo afro-maranhense “híbrido” no que tange os *Espectros da Colonialidade* na Cultura Corporal.

Esses elementos nas práticas corporais, espectrais, provocam *rastros descolonizadores* apontando “o Tambor de Crioula no Maranhão, como uma dança de negros ao som de tambores. É dança de umbigada semelhante a outras do mesmo gênero no país²³.” (SOLIS, HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.498). Além disso, o trazer de uma origem africana, na travessia, que também é bem *cega*, ou seja, inexistente uma precisão histórica, onde origens rondam, podem ser várias e ao mesmo tempo menos de uma como nas *différance* das narrativas derridianas em *Espectros de Marx*. Essas *assombrações afro-maranhenses* passaram a acontecer nos *rastros e passos* influenciados pelos sons dos tambores visíveis e invisíveis que atravessaram o oceano atlântico, como nos conta às poesias e estranhas materialidades de *Maria Firmina*, em que mergulhos corpóreos assim ainda estão a operar.

Nesse sentido, “embora não se possa precisar com segurança a origem histórica do

²⁹ No texto *o neotecnicismo, a BNCC e suas consequências nos subprojetos em ensino de filosofia dos programas residência pedagógica de 2018-2020: breves aproximações filosóficas*. Os autores Diogo Silva Corrêa, Thiago Alvarenga Barbosa e Walmagson Rodrigues dos Santos colocam em um subtópico as provocações derridianas sobre a ideia mais aberta de olhar e trazem as denúncias, inicialmente no mesmo texto, sobre as heranças tecnicistas em sentido restrito de imposição de culturas eurocentradas na “construção” e intenção da *Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*, um projeto do estado brasileiro que visa nortear os currículos educacionais e documentos sobre os estabelecimentos de ensino no Brasil. Nesse sentido, o documento curricular território maranhense que expõe a *punga (umbigada)* do *Tambor de Crioula* como objetivo de ensino formal na disciplina de Educação Física para escolas no estado do Maranhão, torna-se um registro que perturba legislações mais restritas no que tange a imposições culturais de formações colonialistas nas eras ainda recentes no mundo ocidental. O referido Documento Curricular do Território Maranhense foi uma iniciativa no estado do Maranhão em trazer elementos da diversidade maranhense mediante a presença da BNCC.

tambor de crioula é possível encontrar, dispersas em documentos impressos e na memória dos mais velhos, referências a práticas lúdico-religiosas,” criação ou re-criação talvez de origens “realizadas ao longo do século XIX por escravos e seus descendentes, como forma de lazer e resistência ao contexto opressivo do regime de trabalho escravocrata²⁴.” (SOLIS, HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.499). Nas possíveis aberturas e re-aberturas corpóreas espectrais.

A partir dessas originalidades *cegas* ficou o “entendimento que o tambor de crioula teria sido uma dessas práticas e, nesse sentido, é atualizado como uma expressão de júbilo pelo fim da escravidão, além de guardar outros significados²⁵,” enfim, com os aparecimentos de mais diversidades culturais que com esses “hibridismos”, ou melhor, “*korismos*”, (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.499)., cabendo aqui à relação deste com os espaçamentos (de *Fernanda Bernardo*) e assim corpóreos trazem algumas distinções de outras leituras de corpos e corporeidades desconstruídas, invertidas, desviadas, deslocadas, nas experiências práticas acontecendo na cultura, incluindo as afinidades com as religiosidades.

Isso porque “praticado especialmente em louvor a São Benedito,” e, por conseguinte, “com frequência ele,” o *Tambor de Crioula*, “tem sido associado ao campo religioso, assim como ocorre em outras manifestações culturais populares no Maranhão, a exemplo do bumba meu boi e da festa do Divino Espírito Santo²⁶.” (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.499). Sendo assim, a prática do Tambor de Crioula se dá nos passos de outras maiores distinções culturais, devido as heranças afro-brasileiras de re-encontros devido toda uma resistência diante do regime escravocrata que ainda se vivencia suas espectralidades. Por isso também, de acordo com essas ancestralidades se tornam “inegáveis as interfaces entre diferentes dimensões da vida social no tambor de crioula – religião, política, lazer e economia, entre outras²⁷.” (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.499). O que para a descolonização curricular na Educação Física Escolar as invasões desses fantasmas e suas ancestralidades tendem a rondar. Como hipótese política implicando em algumas experiências democráticas antirracistas através dessas práticas estéticas ou filosóficas espectrais. Nos mares dessa *différance*, ainda sobre esses fantasmas, essas ancestralidades e práticas destas origens nos acrescenta antropólogo *Sergio Ferretti*, sobre essa diversidade do Tambor de Crioula nos trazendo o seguinte:

Embora seja uma dança eminentemente festiva, que se realiza ao longo do ano e inclusive no carnaval, o tambor de crioula possui diversas relações com a religiosidade popular, não sendo correto afirmar que é manifestação exclusivamente profana, como querem alguns, pois como dissemos, na culturapopular o sagrado e o profano encontram-se intimamente relacionados. O tambor de crioula se relaciona tanto com o catolicismo popular como com o tambor de mina. É realizado muitas

vezes como forma de pagamento de promessa a São Benedito por uma graça alcançada. No Maranhão se diz que São Benedito, por ser santo preto, gosta de tambor de crioula. É comum as pessoas oferecerem esta dança em promessa por terem conseguido comprar uma casa porque um filho concluiu o ginásio. Quando feito em pagamento de promessa, o tambor de crioula costuma ser precedido por uma ladainha cantada em latim, junto com outros cânticos de igreja. Em algumas marchas se dança segurando a imagem do santo nas mãos ou na cabeça²⁸. (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.499).

Essas várias práticas culturais corpóreas que se movimentam nas aquosas des-medidas envolvendo as sagradas e profanas através das danças nas silhuetas corpóreas espectrais remete e personifica principalmente para os estudos das práticas corporais, (de várias performances) “o tambor de crioula, como uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores,” se valendo dessas “hibridizações”, “korismos corpóreos”, “*apresentando alguns traços que a aproximam do gênero samba,*” o que nesse sentido, coaduna com “a polirritmia dos tambores, a síncope (frase rítmica característica do samba), os principais movimentos coreográficos”, (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.499), nesse sentido desta pesquisa o “*kôreo-grafar*” e a *umbigada*²⁹. Fazendo atravessar as características da desconstrução na arquitetura (*Nigro Solis*) com *Khôra* e pelo “*kôreo-grafar*” inspirados nos escritos de Fernanda Bernardo e nos mergulhos (por exemplo, *O Banho de Joana*), das *úmidas ações espectrais corpóreas*, com as influências em Rafael Haddock-Lobo, chegando para os estudos do corpo, corporeidades e assim na prática docente da Educação Física, destinando outras linguagens pelas amplas *textualidades*.

Essas outras experiências de influência da *différance* faz também perceber a prática cultural corporal do Tambor de Crioula nas afinidades com outras de origens afro-brasileiras, o que diversifica ainda mais a descolonização curricular. Logo, sendo assim fica “a contribuição de que esses traços são comuns a outras manifestações como o sambade roda do Recôncavo Baiano, o jongo praticado na região Sudeste e o samba carioca – nas modalidades de partido-alto, samba de breque e samba-canção³⁰.” Como exposto acima, constituindo “outra forma de abertura pelas relações ou semelhanças que aqui foram expressas, em meio a algumas características de origem do Tambor de Crioula.” (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.499). Alargando e enriquecendo os relatos de suas práticas.

Por conta disto aborda-se aqui o relato documental curricular. Isto porque “no Documento Curricular do Território Maranhense aparece nas Lutas, no âmbito de objeto do conhecimento a Punga,” esta última uma prática do Tambor de Crioula, também sendo denominada como *umbigada*. Além disso, a princípio se entende esta atividade afro-maranhense como uma dança, eis que em um documento curricular ela vem como luta.

“Segundo o referido documento é uma expressão cultural que mistura elementos de tambor de crioula, com luta manifestada no vale do Itapecuru e baixada maranhense, que são típicas do território maranhense e de sua localidade.” (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.504). O que remete já nesse escopo narrativo, mais outras origens, nas cegueiras de desenhos corpóreos não ditos, não conhecidos ou “oficializados”. E, nesse sentido, imersos nesses visíveis invisíveis mergulhos corporais espectrais, “como atividade sugerida deve-se vivenciar a punga, típica do território maranhense e de sua maranhensidade⁴⁹.” (SOLIS, HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.504). Em seu sentido mais amplo (aberto corporalmente, ou de espectrais heranças culturais), pois ao ser lida, nas *textualidades* das *lutas*, rondam-se também os fantasmas destas danças, das *silhuetas* das crioulas, africanas ou afro-brasileiras, afro-maranhenses que nas memórias imateriais ficam sempre a bailar, envolvendo escapamentos, diferentes aprendizados.

Para deixar um pouco mais cadenciada esses escritos “sobre a questão cultural da Punga uma interessante referência é novamente a pesquisa do antropólogo Sergio Ferretti”. (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.505). O que nos acrescenta abaixo.

A umbigada ou punga é um elemento importante na dança do tambor de crioula. No passado foi vista como elemento erótico e sensual, que estimulava a reprodução dos escravos. Hoje a punga é um dos elementos da marcação da dança, quando a mulher que está dançando convida outra para o centro da roda, ela sai e a outra entra. A punga é passada de várias maneiras, no abdome, no tórax, nos quadris, nas coxas e como é mais comum, com a palma da mão⁵⁰. (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.505).

E para trazer ainda mais latente as heranças, *koristas*, das lutas *Sergio Ferretti* também afirma que existe a prática da *punga* entre oshomens no tambor de crioula. Segundo ele “em alguns lugares do interior do Maranhão, como no Município de Rosário, ou em festas em São Luís, com a presença de grupos de tambor de crioula, costuma ocorrer a punga dos homens ou pernada.” A prática da pernada nesse caso é uma ação de um golpe do corpo ao outro. “Onde, o objetivo é derrubar ao solo o companheiro que aceita estedesafio⁵¹.” (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.505). Deixando ainda mais confuso, desajustado, a possibilidade de enquadramento do Tambor de Crioula como prática corporal alojada ou somente nas danças ou apenas nas lutas, atordoadas reaberturas, que a ideia da *coreira* do Tambor de Crioula, pode se desviar e ser um efeito híbrido (*korismo*) espectral no corpo vivo feminino ou masculino, como os estudos críticos de Derrida acerca de *Khôra* no *Timeu* de *Platão*.

E para apimentar os *korismos espectrais corpóreos* destas escrituras é interessante que *segundo o próprio Ferretti* afirma que “algumas vezes a punga dos homens atrai mais interesse

do que a dança das mulheres. Por ter certa semelhança com uma luta, a pernada ou punga dos homens tem sido comparada com a capoeira⁵².” (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.505). Deixando também as leituras de outros aprendizados das sensualidades e de ideia estética onde não só a corporeidade do feminino, mas acrescentado ao baile das *silhuetas corpóreas* masculinas provocando singulares experiências com seus fantasmas que causam prazeres (sensualidades).

Destes escritos acerca das diversidades nas práticas corporais do *Tambor de Crioula* sempre, a maneira dos fantasmas espectrais, iremos fazer aparecer várias heranças e seus movimentos de passado e de futuro. Disto, “no que tange a discussão das origens fica o registro de que a pernada que se constata no tambor de crioula do interior, lembra a luta africana dos negros bantus chamada batuque.”⁵³ (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.505). Estas relembrando os navios relatados por Maria Firmina, nos mergulhos corporais pretos e pretas faz novamente “pontuar Ferretti que Carneiro⁵⁴ descreve em Cachoeira e Santo Amaro na Bahia e que usava os mesmos instrumentos e lhe parece uma variante das rodas⁵⁵ de capoeira⁵⁶.” (SOLIS; HADDOCK-LOBO; CORRÊA, 2020, p.505). Deixando as assombrações à maneira das mesas dos espectros de Derrida, quando se escuta o som de um tambor, outros passos de danças se reabrem em heranças materializadas nos bailes dos corpos, fazendo as silhuetas de dançarinos mergulharem nos perturbados e indizíveis enlaces de vidas, mortes e sobrevidas.

3 CULTURA CORPORAL AFRO-MARANHENSE: OUTRAS ABERTURAS

Neste capítulo desvia-se para a cultura corporal afro-maranhense e suas provocações territoriais, como outra maneira de espectralizar as heranças logocêntricas da arquitetura, do corpo e da corporeidade, deixando assim novos rastros, *koreográficos* e ainda sobre suas travessias nas exposições abertas da *différance*.

3.1 Resistência Espectral na Colonialidade: Do Quilombo para o Corpóreo Afro-Maranhense

Por conta disso, inicia-se aqui com um significativo escrito de Marcelo Moraes sobre textos territoriais afro-brasileiros, suas espectrais ocupações, provocações e resistências afrodiaspóricas no continente brasileiro.

É assim que iniciamos com os escritos de Marcelo Moraes quando ele afirma que “na potência da ancestralidade, elementos culturais e espirituais foram trazidos no corpo e na alma dos povos africanos no processo violento da diáspora.” (MORAES, 2020, p.286).

Nessas brutais formas de violências, os fantasmas como resultados (seus contra golpes) pairam de maneira consistente, o que faz chegar à constatação da criação de outras *textualidades* territoriais que desviam (invertem, provocam e abalam) ideias, aparentemente sólidas, eurocentradas, filosóficas, sobre arquitetura, corpo, cultura corporal e corporeidade, pois, para começar acerca disso, “cabe registrar que foram raptados milhões” de africanos, nesse processo violento diaspórico citado por Derzi Moraes, isto “entre centenas de culturas e sociedades diferentes, que em sua multiplicidade, formaram o Estado brasileiro escravagista.” (MORAES, 2020, p.286). O que inclui nossos estudos sobre outras leituras artes espaciais na *différance*. Por conta disso, segue-se com algumas outras afirmações da tese de Derzi Moraes.

Assim, temos africanos da Mina, Congo, Angola, Anjico, Lunda, Queto, Hauça, Fula, Uruá, Ijexá, Mandinga, Anagô, Fon, Arda, e de diversos outros territórios da África, com línguas e culturas diferentes. Afirma Rafael Sanzio, geógrafo negro brasileiro, que *possibilitaram o que podemos simplesmente denominar de povos africanos no Brasil, afro-brasileiros, brasileiros de matriz africana ou população de ascendência africana*. Com estas denominações está escondida ou embutida uma riqueza tipológica, ainda não devidamente estudada e nem quantificada. (MORAES, 2020, p.286 apud SANZIO, 2010, p.13).

Nesse sentido, para Marcelo Moraes, “o filósofo Mogobe Ramose (1999), explica que o ubuntu é o espírito do povo africano.” (MORAES, 2020, p.287), Logo, diante de todas as tentativas de apagamento, extermínio e aniquilação desses povos africanos, os espectros negros

permaneceram, porque “mesmo as mais diversificadas sociedades, que foram raptadas, elas possuíam um espírito de solidariedade, um modo ético de ser, que pode ser encontrado,” por exemplo, “nas histórias das senzalas, nos modos de ser e viver dos quilombos, no samba, nos candomblés, no jongo, na capoeira, nas favelas.” (MORAES, 2020, p.287).

É nesse viés, que o autor nos contempla com um ponto fundamental destes escritos, quando este constata que “o ubuntu do povo africano, atravessou o mar pela violência escravista, mas trouxe a força da ancestralidade em sua potência, que se mantém, ainda, na atualidade.” (MORAES, 2020, p.287). Desviando, e fazendo inverter, transformar, nessas travessias, os rastros e marcas de violentas imposições culturais trazidas sobre corpo, corporeidade e arquitetura, a partir das heranças logocêntricas, no que tange aqui as questões sobre esses estudos de culturas e territórios africanos, sendo nestes estudos, olhares espectralizados acerca dos pensamentos destas temáticas, através de outras relações envolvendo a *différance* na desconstrução filosófica.

A historiadora negra Beatriz Nascimento e o geógrafo negro Andreilino Campos nos trazem uma questão que nos é importante e que nos auxilia em termos de orientação para relacionar a força da ancestralidade que parte da África e se repete nos dias atuais sob o espectro do ubuntu: a relação ancestral dos quilombos com as favelas. Beatriz Nascimento, ao investigar os quilombos em Minas Gerais, possui uma preocupação analítica enquanto pensadora e pesquisadora, a saber, como é possível que mantenhamos, até os dias de hoje, essa herança que vem da África, se territorializando em quilombos e que herdamos nas favelas? Acreditamos que o conceito de ancestralidade, considerando a sua estrutura de repetição e espectralidade, dá conta dessa pergunta. (MORAES, 2020, p.287-288).

É preciso “deslocar certos discursos e compreensões,” leia-se também aqui, certos pensamentos, de “embasamento logocêntrico filosófico” acerca de empreendimentos e culturas arquitetônicas, “que muitas vezes tomam uma postura cristalina e se fecham,” impedindo alternativas, possibilidades – “como é o caso do que se tornou senso comum e limitação do pensamento, de achar que o quilombo seria sinônimo de lugar de escravo fugido.” (MORAES, 2020, p.288).

Para “Abdias Nascimento, Quilombo quer dizer, reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão, existência”. Nesse sentido, “repetimos que a sociedade quilombola representa uma etapa no progresso humano e sócio-político em termos de igualitarismo econômico” (MORAES, 2020, p.288 apud ABDIAS NASCIMENTO, 2019, p.291). Onde, essa busca de igualitarismo se desloca também para o viés artístico e cultural.

Além disso, “desde os registros dos primeiros quilombos até o presente momento, somam-se centenas de quilombos espalhados pelo Brasil desde o século XVI, muitos resistindo

até os dias atuais às forças do Estado e do Capital.” (MORAES, 2020, p.288), nesse interstício da obra de Marcelo Moraes, ele expôs que ao se tratar de Capital, faz-se necessário “lembrar que os povos originários desta terra que hoje se chama Brasil,” no caso, os povos indígenas, “ainda lutam e resistem há mais de 500 anos contra as forças genocidas e opressoras da prática colonizadora.” (MORAES, 2020, p.288), o que se torna importante nesta pesquisa quando se trata do corpo espectral que é abordado, na evidência da afro-maranhensidade, afro-brasileiridade, mas também ameríndio-maranhense e ameríndio-brasileiro, onde o hífen da travessia é um operador da desconstrução quase estética filosófica, de viés com heranças de experiências coloniais franco-magrebina derridianas, que destina as outras leituras desses rastros secretos que se configuram como *différance*.

Torna-se “interessante destacar que, devido ao sequestro e escravização de negros e negras africanas, os quilombos como modelo contraescravismo, como espaço de sobrevivência e de manutenção do povo africano, se reproduziram em muitos lugares na América.” (MORAES, 2020, p.288).

“Além do Brasil, havia quilombos em Cuba, Colômbia, Peru, Haiti, Chile, Jamaica e Guianas. Acreditamos que cada quilombo possui suas singularidades e diferenças, sem defender uma ideia hegemônica de um modelo único quilombola,” para não cair em repetições logocentradas. (MORAES, 2020, p.288).

Porém, “Marcelo Moraes entende que há um espírito comum, uma ancestralidade africana no modo de ser e de viver com a comunidade e natureza,” (MORAES, 2020, p.288), o que se soma aqui com o próprio registro do autor, onde essa relação entre grupos e natureza, se encontra também, mantendo suas diferenças, nos povos originários, sendo outros modos de vidas na toada das ancestralidades.

A “ancestralidade, que se repete nas práticas, nos pensamentos e nos modos de ser, o que se torna determinante nas formas de se organizar, de viver e, assim, criar novos espaços sociais, políticos e existenciais.” (MORAES, 2020, p.288).

Por esse motivo, podemos entender o quilombo como uma organização, um sistema político, se for preciso, que foi constituído a partir de uma força, de elementos africanos que se repetem na ancestralidade enquanto algo diferente, uma vez que nada é igual, e que, por sua vez, se lança, enquanto ancestralidade, em um futuro nas favelas brasileiras. Ou, de acordo com Abdias Nascimento, o quilombo enquanto ideia-força, uma vez que o quilombismo será o grande ideal para as lutas dos movimentos negros contra o racismo do século XX. (MORAES, 2020, p.288-289).

Isso quer dizer que podemos ver se repetir “uma certa ancestralidade quilombola nas favelas, no modo de ser e de organizar do favelado, nos movimentos sociais, nas artes negras e

nos estudos acadêmicos.” (MORAES, 2020, p.289).

Essa ancestralidade, que “se repete e espectra no futuro, nos ajuda a entender o medo e o terror à favela e ao favelado, aos negros e negras por parte do Estado e das elites, tendo-os, como inimigos.” (MORAES, 2020,p.289).

Assim, se seguirmos por essa lógica da política da inimizade, podemos entender os interesses racistas no passado em rebaixar o inimigo, para, assim, ter argumentos para exterminar, escravizar, estuprar e apagar a história e a memória do outro não-semelhante a ele, que se repete, pela lógica do Estado-Colonial-Policial, no genocídio negro nas favelas e nas constantes tentativas de urbanizar as favelas. Os quilombos no Brasil surgiram enquanto força criadora ancestral do povo africano escravizado que, na luta pela liberdade, criaram espaços de liberdade, de resistência, mas também de luta, para manter sua identidade violentamente raptada e apagada. (MORAES, 2020, p.289).

Segundo Abdias Nascimento, “a multiplicação dos quilombos fez deles um autêntico movimento amplo e permanente”. Decorre disso “a impressão de um acidente esporádico no começo, rapidamente se transformou de um improviso de emergência metódica e constante vivência dos descendentes africanos que se recusavam à submissão, à exploração e à violência do sistema escravista.” (MORAES, 2020, p.289 apud ABDIAS NASCIMENTO, 2019, p.281).

Na obra clássica o Quilombo dos Palmares, Edson Carneiro inicia com uma questão que é importante para a nossa ideia de Estado e democracias espectrais. O autor diz que Palmares é um Estado-Nação, um estado negro. Sendo o quilombo um espaço constituído para a sobrevivência, ele acabava possuindo uma estrutura voltada para o combate, ou seja, sempre na iminência de um ataque das forças opressoras do Império ou dos fazendeiros. O quilombo, então, precisava possuir, em sua estrutura, rotas de fugas e espaços móveis para se movimentar, seja para combater ou para fugir. Há uma explicação de que a formação dos quilombos se deu devido à fuga dos africanos que foram sequestrados pelos europeus e escravizados pelos escravistas donos de terras. Além destes homens e mulheres pretas, que conseguiam fugir da desumanização praticada pelos donos de terras brancos, outros negros que estavam livres, indígenas, brancos pobres e pessoas com problemas com a lei se direcionavam aos quilombos a fim de buscar acolhimento e abrigo. (MORAES, 2020, p.290).

Nesse sentido, “o quilombo era mais acolhedor que o Estado-Colonial-Brasileiro.” (MORAES, 2020, p.290). E “segundo Clóvis Moura, Palmares foi, na América Latina, a maior ação contra colonial e contra escravocrata que já se teve em termos de luta pela liberdade, durando mais de cem anos.” (MORAES, 2020, p.290).

Andreino Campos explica que o quilombo era uma ameaça ao Estado, e, sobretudo, aos grupos dominantes, uma ameaça à ordem estabelecida. Porém, Andreino nos traz o ponto de vista do quilombola, que entendia o quilombo como um meio de resistir à violência oriunda dos escravagistas e do Estado Colonial. Entendendo o quilombo como espaço de resistência à ordem colonial, Andreino Campos ainda ressalta como, no passado, a resistência se dava em nome da liberdade, de ser livre. (MORAES, 2020, p.290).

Os “espaços ocupados pelos quilombolas acabavam constituindo um modelo de contrapoder, de resistência ao poder constituído do Estado-Colonial.” (MORAES, 2020, p.290). Apropriando-se de um espaço específico, “os negros e negras, que recuperam sua liberdade por meio da luta, precisavam se fincar nesse espaço a fim de se organizar para viver em sociedade.” (MORAES, 2020, p.290-291). Considerando as constantes ameaças, muitas vezes, esses movimentos de se territorializar num espaço específico acabavam sendo móveis. (MORAES, 2020, p.291).

Em outras palavras, os negros e negras quilombolas não podiam viver plenamente devido aos ataques das forças do Estado e dos fazendeiros. Por esse motivo, sua relação em comunidade era de uma completa solidariedade entre si e o espaço, a saber, a natureza. É uma prática e uma mentalidade de relação com outrem, em termos de composição para sobrevivência e o cuidado de si. Sendo assim, ao mesmo tempo em que a rede de solidariedade era um modo ético e político, era também, segundo Andreilino, uma estratégia de guerra. (MORAES, 2020, p.291).

Outro caráter importante a se considerar a respeito dos quilombos “é o da sua influência no desenvolvimento das cidades.” (MORAES, 2020, p.291). Perceber a expansão e o desenvolvimento das cidades como fenômenos particulares, voltados para a sua exterioridade, “é desconsiderar que muitos produtores, próximos aos quilombos, viviam de uma relação comercial com os quilombolas; é desconsiderar, sobretudo, a relação de comunicação e diálogo entre as partes.” (MORAES, 2020, p.291).

A ganância por parte do Estado, sua vontade de poder era tal que, quando se descobria um quilombo, rapidamente ele fazia parte da cidade ou de uma fazenda. Nesse sentido, a influência dos quilombos era tão grande que não pode ser negada em termos de suas participações nas decisões da corte. Desta maneira, seria muita ilusão que a abolição da escravatura viesse de uma consciência do colonizador escravocrata. Não se pode negar que a resistência, o combate e as revoltas e revoluções promovidos por negros e negras que lutavam contra a escravidão e a resistência contra colonial promovida pelos quilombos não tenham influenciado, apesar de reconhecermos toda a influência dos britânicos com fins econômicos pelo fim da escravidão. (MORAES, 2020, p.291).

Diante disso, Abdias Nascimento é assertivo, quando traz a letra do manifesto da Escola de Samba Quilombo, que nas palavras do sambista, poeta, pensador e compositor Candeia, diz: “foi através do Quilombo, e não do movimento abolicionista, que se desenvolveu a luta dos negros contra a escravatura”. (MORAES, 2020, p. 292 apud ABDIAS NASCIMENTO, 2019, p.79).

Beatriz Nascimento mostra quanto, em alguns quilombos, podia-se perceber suas origens e influências africanas, na representação de períodos marcados por patriarcado e pelo matriarcado africano. Ela procura pontuar o quilombo brasileiro como de

origem angolana africana, e percebe que, tal como em Angola, os quilombos se concentram em planaltos e colinas, estando perto da natureza, de rios, em espaços abertos, para caracterizar essa dimensão natural³⁰ que interfere não apenas no modo de viver, mas na sua relação com o cosmos, com os espaços, com a economia e a cultura. (MORAES, 2020, p.292).

Uma das características que perdura nos quilombos “é o cuidado com os mais velhos, esse cuidado reflete na longevidade dos quilombolas, isso também pelo modo de vida, pelo modo de vida saudável que eles possuem.” (MORAES, 2020, p.292-293).

Para Beatriz Nascimento, para além de uma forma de resistir para sobreviver, o quilombo buscava lutar para manter sua identidade, destacando que a resistência do quilombo de Palmares está acontecendo ao mesmo tempo em que, em Angola, isso sendo, no final do século XVI e início do século XVII, lembrando o auge da resistência Jaga. É importante destacar que a República de Palmares era, em sua grande maioria, composta por africanos de origem bantu. (MORAES, 2020, p.293).

É claro que os quilombos sofrem mudanças, até mesmo porque são territórios diferentes e territórios se modificam. Por isso, a questão não é eternizar nem mitificar o quilombo, pelo contrário, “é apontar suas heranças que resistem pela força da ancestralidade” (as forças dos segredos). (MORAES, 2020, p.293).

Nesse sentido, segundo Beatriz Nascimento, “os quilombos vão se distanciando do modelo africano e procuraram um caminho de acordo com as suas necessidades em território brasileiro.” (MORAES, 2020, p.293).

3.2 Resistência espectral e Corporeidade na literatura afro-maranhense: Textualidade às margens no Conto *A Escrava de Maria Firmina dos Reis*.

Com estas toadas das textualidades espectrais de Marcelo de Moraes vêm à baila espectralidades corpóreas e afro-maranhenses na *différance* acerca das artes espaciais, espaçadas, enfim, outras grafias que estão nas inversões sobre e no espaço. Os espectros afro-brasileiros têm como perturbações as marcas dos e das escravizações. Que rememora, com outras singularidades, a resistência negra espectral dando continuidade as questões expostas na seção anterior.

Nesse ponto, um desenho fantasmagórico entre desconstrução e resistência como artes espectrais de grafar, movem inversões através das misteriosas e estranhas literaturas

³⁰ Essa passagem expõe o provocar e as aparições espectrais (na ancestralidade do quilombismo) de outras aberturas que advém na *différance*. Um viés das ancestralidades afro-brasileiras que mostram outras práticas de educação ambiental e práticas agrícolas, envoltos no *koreo-grafar dessas dimensões naturais*, já presentes em quilombos brasileiros, onde as roças são outros exemplos de práticas de sustentabilidades, de comunidades que apontam referências distintas de ideias de cidades que acontecem nos espaços eurocentrados de mundos.

afro-maranhense, retornando com seus acréscimos, na *différance*, pautada nas experiências coloniais, nessas travessias entre África, atlântico e continente latino-americano. É nesse movimento deslocador que aparece outra visão cega (aberta), no *material filosófico* do pensamento de *Maria Firmina dos Reis*.

Nesse contexto passa-se a tratar de elementos da pesquisa de tese da professora de história da Universidade Federal do Maranhão, a docente e pesquisadora *Régia Agostinho da Silva*. E a partir daí, mediante sua investigação intitulada *A Escravidão no Maranhão: Maria Firmina dos Reis e as Representações sobre Escravidão e Mulheres no Maranhão na Segunda Metade do Século XIX*, utilizaremos o pensamento de *Firmina* nas margens filosóficas, suas travessias e questões afro-filosóficas, afro-maranhenses, envolvidas pelos espectros corpóreos da *différance* nos rastros e hífen que lembram as inquirições franco-magrebinais derridianas. Visto que, em *Firmina*, a experiência colonial afro-maranhense é uma temática crucial.

Isto porque, “a escravidão foi tema de diversos literatos”, inclusive do período desta poetiza maranhense, mas no seu contexto é que “*Maria Firmina dos Reis* teve um olhar diferenciado para isso,” (DA SILVA, 2013, p.150), não apenas, mas também, se valendo das inversões como marcas da *différance* como travessia, com as experiências coloniais, às margens, pelo fato de ser mulher, mas “pela forma como abordou essas temáticas,” (DA SILVA, 2013, p.150), acerca da Colonialidade, o que aqui se expõe como uma das indecíveis características desses deslocamentos que abalam as inúmeras estruturas.

O pensamento de *Firmina dos Reis*, com o seu enfoque diferenciador (enviesado) acerca da escravidão, movimenta outras performances espectrais (e coreo-grafias – escrita-dança) da materialidade filosófica afro-brasileira, pois, se valendo das inversões na *différance*, provocados pelas margens do pensamento franco-magrebino derridiano, incitam abalos quase estéticos (filosóficos) que aconteceram e tornam a acontecer no cenário logocêntrico e eurocêntrico (o que decorre do viés da mitologia branca). Vide os estudos afro-filosóficos sobre a escravidão em Achille Mbembe e suas afinidades com *Firmina dos Reis*³¹, nas travessias dessas materialidades com os espectros da Colonialidade.

³¹ Em *Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental*, texto presente no posfácio da Obra *Úrsula*, livro reeditado de *Maria Firmina dos Reis*, o autor Eduardo de Assis Duarte faz uma interessante conexão entre a literatura de *Firmina*, mais precisamente seu olhar diferenciado sobre a escravidão e o protagonismo negro nas histórias e lutas contra o regime escravocrata com a teoria de Mbembe, a maneira de um viés filosófico acerca da escravidão, citado pela ideia de necropolítica. Expressando assim, outras margens filosóficas na travessia. Se soma a esse o texto *O Corpo Negro e a África a Partir de Achille Mbembe*, onde é exposto hipóteses filosóficas sobre a escravidão como problema filosófico atrelado a ideia de Corpo e Corporeidade Negra-Africana, nos hífen da travessia, a partir do próprio Mbembe, precisamente deixando um estudo sobre a ideia de Corpo Negro em Mbembe.

Isto porque escravidão, posta como tema filosófico, ou melhor, afro-filosófico, seguindo a tese da filosofia às margens, como quase estética, quase filosófica, deixando suas aberturas nas materialidades com a travessia afro-brasileira (afro-maranhense), tem na ideia enviesada da escravidão, mais precisamente, nas perturbações provocadoras que Firmina dos Reis operou, ao inverter valores e papéis sociais em sua literatura.

Nessas inversões, sempre provocando pelas margens, valores do pensamento filosófico euro centrado sobre os africanos e todos os hifens que precedem das africanidades, também são abalados em suas estruturas de pensamento, colocando em questão inclusive a ideia de estrutura, novamente como base fixa, chegando até na forma como se “constitui” espaços e lugares, o que mais a frente retorna a égide espectral dos quilombos como resistência.

Assim, o incerto resultado do movimento, mas que atua com um protagonismo que tira o conforto da sociedade escravocrata e suas heranças, deixando assombrar as aparições de seus fantasmas da Colonialidade, ou seja, como uma mudança de pensamento ocorreu em seus escritos, perturbando as faces do momento cotidiano. Por exemplo:

Ao compararmos *Úrsula* e a *Escrava* percebemos claramente uma mudança no olhar sobre a questão cativa: se em *Úrsula* a defesa do antiescravismo estava no humanitarismo e na religião católica, em *A Escrava* as questões de progresso, civilização, raça e economia já são adicionados à questão humanitária. Isso nos mostra que Maria Firmina não estava alheia às mudanças que vinham ocorrendo no país afora e na província em relação à questão dos cativos e que incorporou estes discursos para fortalecer seus argumentos antiescravistas. (DA SILVA, 2013, p.150).

“Acreditamos que a escrita de Maria Firmina dos Reis foi, antes de tudo, uma escrita política,” (DA SILVA, 2013, p.150); são textos de tese, nos quais “podemos perceber que a autora defendia duas causas principais: a primeira delas seria o antiescravismo,” (DA SILVA, 2013, p.150). Sendo uma protagonista do pensamento literário afro-filosófico e afro-maranhense a partir da resistência espectral munida dos fantasmas da Colonialidade, essa outra expressão quase filosófica para os espectros filosóficos através das margens e suas experiências coloniais, deixando acontecer os incertos retornos dessas heranças, onde todo o controle se escapa, inclusive por parte da localização incerta de uma arquitetura e de territórios de pensamentos “alicerçados” na mitologia branca de afinidades logocêntricas. E a segunda causa principal, “um olhar diferenciado sobre as mulheres de seu tempo,” (DA SILVA, 2013, p.150). Ambos os temas, “compõem o corpo principal desta investigação”. (DA SILVA, 2013, p.150).

Expondo “uma narrativa sobre a memória construída Maria Firmina dos Reis, em que

situamos como a autora foi lida e tem sido vista até agora.” (DA SILVA, 2013, p.150).

Repassamos “os lugares de memória que com ela se relacionam, assim como o resgate que dela tem feito o mundo popular.” (DA SILVA, 2013, p.150).

Foram somados, “aos elementos humanitários de *Úrsula*, os argumentos econômicos, raciais e civilizatórios de *A Escrava*, em 1887.”(DA SILVA, 2013, p.150).

O conto *A Escrava* foi publicado na Revista Maranhense, em 1887, já num período de mais maturidade da escritora. Maria Firmina já tinha sessenta e dois anos, e deve ter acompanhado todas as discussões e leis sobre o elemento servil. No conto, já podemos perceber uma Maria Firmina dos Reis mais madura e mais informada sobre os preceitos legais que regiam a vida dos cativos. Constam também informações sobre a economia do país e discussões sobre a questão da civilização e do progresso. Em 1887, a discussão sobre o elemento servil se colocava em todos os jornais da província e, pela narrativa firminiana, podemos ter certeza de que a escritora acompanhava esse debate. (DA SILVA, 2013, p. 150).

O conto “se inicia com uma senhora num salão nobre proferindo uma fala contra a escravidão.” (DA SILVA, 2013, p.150).

Admira-me, disse uma senhora, de sentimentos sinceramente abolicionistas; faz-me até pasmar como se possa sentir, e expressar sentimentos escravocratas, no presente século, no século dezenove! A moral religiosa, e a moral cívica aí se erguem, e falam bem alto esmagando a hidra que envenena a família no mais sagrado santuário seu, e desmoraliza, e avilta a nação inteira. (DA SILVA, 2013, p.150).

Interessante perceber que “a fala neste caso é abolicionista mesmo e como a própria escritora atesta, é de uma mulher que fala num salão ilustrado para ser ouvida por muitos.”(DA SILVA, 2013, p.151). E, além disso, o destaque que “Maria Firmina escolheu uma personagem feminina para falar contra a escravidão.” (DA SILVA, 2013, p.151). Decorre assim, disso, uma “fala antiescravista aqui não é carregada de subterfúgios.” (DA SILVA, 2013, p.151). Afinal, os tempos são outros e, como já indicamos, a discussão sobre o elemento servil estava à tona.

Maria Firmina aproveita a oportunidade para, mais uma vez, descerrar sua fala antiescravista e, continua com os argumentos religiosos, mas os junta com a questão da moral cívica, da nação, da civilização, da família. A escravidão emperrava o desenvolvimento econômico do país; com o trabalho forçado não haveria produtividade, sem produtividade não haveria progresso, e sem progresso não haveria nação. A escravidão é apresentada também como uma vergonha, ou seja, uma questão moral que atenta à dignidade nacional frente as nações livres. Este argumento aparece em vários discursos abolicionistas da época. (DA SILVA, 2013, p.151).

Outro ponto importante da argumentação da escritora é quando ela fala sobre a discussão racial, mais precisamente o modo da localização da miscigenação na escritura de

Firmina. Afinal, no seu contexto “eram os brasileiros herdeiros do sangue escravo.” (DA SILVA, 2013, p.151).

Interessante perceber que, para a escritora, não era a questão da raça negra, mas sim da escravidão, à qual esta raça estivera submetida que tornava o país miscigenado um problema. Não era a cor ou a raça em si, mas sim a escravidão. Neste ponto, Maria Firmina se coloca de forma diferenciada do que estava posto à época para a grande maioria dos intelectuais. Será, para a escritora, a escravidão o motivo de vergonha nacional, e não a miscigenação com o elemento negro; a questão para ela não seria racial, ou, melhor dizendo, o problema não era a miscigenação em si, mas a miscigenação ser herdeira da escravidão. (DA SILVA, 2013, p.152).

Nessa questão acima supracitada, Maria Firmina, ao contrário, “usa, mais uma vez, a imagem da vítima, não para proteger os senhores das vilanias de cativos corrompidos pela escravidão, mas sim para expor, no viés moral, como a escravidão é uma marca cruel, sendo falta de humanidade ter escravos.” (DA SILVA, 2013, p.152).

Nesse sentido, os escritos dela constataam que “a perversidade provinha do sistema escravista” (DA SILVA, 2013, p.152) e não, somente, “da personalidade cruel de alguns senhores em particular. Um sistema (uma “base”) que pela própria manutenção da crença de sua existência sendo a sua crueldade.” (DA SILVA, 2013, p.152). Sendo assim uma outra forma de operação, nas textualidades corporeos-espectrais da literatura, com a operação do feminino, provocando cenários de pensamentos nos desvios.

Importante perceber, isso já presente em *Úrsula*, e que se segue no conto *A Escrava*, a inversão que Maria Firmina dos Reis faz da ideia de civilização e barbárie corrente no seu tempo. Na época, a raça negra era considerada bárbara e inferior, por isso, era legítimo escravizá-la, até para orientá-la e quem sabe civilizá-la. Para Firmina, a barbárie, ao contrário, estava naqueles que escravizavam e transformavam seus semelhantes em cativos, vítimas de toda a violência que a escravidão poderia proporcionar. (DA SILVA, 2013, p.142 – 143).

A senhora, em nobre salão que Maria Firmina dos Reis inventou em seu conto, tenta comprovar essa tese ao narrar a estória da escrava Joana, que, sendo vítima da escravidão, da malvadeza de um senhor feroz, chega à loucura e ao óbito.

Outro ponto importante nessa passagem é quando “*Maria Firmina continua a insistir no caráter da generosidade e da bondade dos cativos.*” (DA SILVA, 2013, p.154).

Devia haver —rasgos de amor e de generosidade em Gabriel, assim como o havia em Túlio, em Preta Suzana, até no próprio escravo Antero. Gabriel, mesmo castigado, mesmo curvado à força da escravidão, mantinha uma alma boa e generosa como era de Túlio. Por fim, neste trecho, temos referências aos calhambolas, que a narradora pensa em princípio ser Gabriel, um deles. (DA SILVA, 2013, p.154).

Uma interessante informação é que “os quilombos há muito existiam no Maranhão, sendo o mais famoso deles o de São Benedito do Céu, que, em 1867, chegou a provocar uma insurreição em Viana.” (DA SILVA, 2013, p.154).

O acontecimento dos quilombos, para “Firmina, calhambolas, para usar os termos do tempo era um pavor para a sociedade escravocrata, podendo a qualquer instante causar a resistência contra essa violência, como já havia acontecido no Haiti.” (DA SILVA, 2013, p.154).

De acordo então com esse contexto, “o medo que Maria Firmina dos Reis retrata e que sua personagem enfrenta com coragem era real e possível.” (DA SILVA, 2013, p.154).

O conto foi publicado um ano antes da abolição, ou seja, quando a discussão e a luta abolicionista já estavam fortes nas ruas e nos jornais de todo o país, e quando as leis já permitiam que o cativo ou uma sociedade manumissora, ou qualquer indivíduo, tivesse em mão o preço considerado razoável do escravo, podendo comprar sua liberdade mesmo sem aprovação do seu senhor, como no caso de Gabriel. Maria Firmina dos Reis conhecia essas leis e as utilizou para, em seu conto pedagógico. (DA SILVA, 2013, p.154).

Nesse aspecto, o fato da “escrava lutar, mais uma vez, contra a escravidão em uma província que, mesmo com uma economia decadente, manteve arraigada a escravidão até o último suspiro desse sistema.” (DA SILVA, 2013, p.154). Torna-se uma forte característica de protagonismo e força, marco para a história da humanidade.

Como excelente constatação fica que “Maria Firmina dos Reis viveu para ver abolida a escravidão em 1888, causa pela qual lutou em boa parte da vida em seus textos aqui apresentados. Maria Firmina faleceu em 1917.” (DA SILVA, 2013, p.154).

3.3 Arquitetura africana e Comunidade na Resistência da Colonialidade: Herança, Retorno e Empoderamento

No texto sobre *Análise do Projeto e Técnicas Construtivas de Francis Kéré e seus paralelos com obras arquitetônicas executadas no Brasil*, busca-se das autoras Jaqueline Duarte e Célia Regina Moretti Meirelles, tratar de outras inversões como referencial concreto de arquitetura africana no mundo recente. Retratando nesta abordagem sobre a arquitetura de Francis Kéré como algo inovador, no viés da *travessia nas margens filosóficas*, a partir dos valores quase estéticos da materialidade germano-burkinabês no arquiteto em questão. Isto porque esse *artista da arquitetura* nasceu na África, mas teve que estudar na Alemanha, sendo nesse atual momento o Prêmio Nobel de Arquitetura, ano 2022.

De acordo com a *Kéré Foundation*, “Diébédo Francis Kéré nasceu em 1965 em “Gando, Burkina Faso”.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.08). E é “um arquiteto contemporâneo que tem se destacado por projetos que buscam suprir demandas sociais,” ele se vale de “uso de materiais vernaculares associados a técnicas sustentáveis, resultando em soluções inovadoras de alto desempenho e menor impacto ao meio ambiente.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.01).

O seu modo de arquitetura contemporânea vem envolvendo projetos inéditos relacionando elementos da arquitetura tradicional, mais precisamente, itens da sua tradição, tecnologia, práticas sustentáveis munidos de maneiras de “*empoderamento empreendedor*” da sua comunidade.

Com o intuito de deixar mais evidente é importante expor que a “arquitetura vernacular diz respeito àquela em que materiais e técnicas construtivos envolvidos são característicos dos locais nos quais as obras estão inseridas.” (DUARTE; MEIRELLES, 2017,p.03). Dando outro sentido para as ideias quase estéticas do local, do território e nesse sentido, também, do espaço. Utilizando as grafias dos rastros dessa pesquisa, acontece como um modo de provocar deslocamentos no que tange o ambiente.

Onde essas “técnicas são transmitidas de geração em geração, o que remete a uma forma tradicional de construir e que confere uma identificação cultural e geográfica.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.03 *apud* TEIXEIRA, 2017). O que se relaciona diretamente com o retorno e materialidade dessa travessia nas experiências culturais africanas.

Em “*Aproximações Teóricas: Os Caminhos da Arquitetura de Interesse Social e Contemporânea*”, as autoras Maria Heloísa Pastorio e Sirlei Maria Oldoni” descrevem que “Francis Kéré é um arquiteto do oeste africano, com escritório situado na Alemanha.” Atestando essa vivência atravessadora munida de seus fantasmas, e que “Kéré se destaca no meio construtivo por desenvolver estratégias que combinam materiais e técnicas construtivas com métodos avançados de engenharia.” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.09).

Um exemplo são os projetos do referido arquiteto, que principalmente em sua cidade natal Gando, tem “grande cunho social, com o exemplo de escolas, centros de clínicas e orfanatos” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.09 *apud* KÉRÉ ARCHITECTURE, 2017). Como a moradia para professores de Gando, promovida com o apoio da *Kéré Architecture*.

Na “cidade de Gando, em Burkina Faso, África Ocidental, Kéré projetou e executou as casas para os professores, com intuito de atraí-los para a zona rural, para atuarem nas localidades menos abastadas dos interesses do centro urbano” (PASTÓRIO e OLDONI,

2017,p.09 *apud* ARCHDAILY BRASIL, 2016), ou seja, no que se relaciona ao ambiente, leva-los para as margens territoriais.

Com um viés dos suplementos como quase conceitos dos desvios na desconstrução fica aqui a referência das “casas dos professores, que foi um projeto realizado com uma serie de módulos adaptáveis.” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.18 *apud* KÉRÉ ARCHITECTURE, 2017).

Onde “cada módulo é dotado do tamanho das cabanas utilizadas na região de Gando. Os módulos individuais, então, podem ser combinados para ampliar espaço para toda a família do professor” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.18 *apud* KÉRÉ ARCHITECTURE, 2017). Proporcionando essa recepção da comunidade dos docentes. E, “segundo o escritório, a chave para o sucesso do projeto das casas foi o envolvimento da comunidade de Gando em todo o processo.” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.18).

Os moradores da vila não apenas adquiriram novas habilidades construtivas, visto que os aldeões produziram os blocos de adobe “[...], mas também um senso de responsabilidade, consciência e sensibilidade perante os aspectos tradicionais e inovadores de construção. A escolha por um desenho simples e mínimo uso de materiais comprados garantem que o projeto possa ser facilmente adotado e reproduzido pelos aldeões da vila (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.19 *apud* ARCHDAILY BRASIL, 2016).

Nesse viés, “*Francis Kéré* aponta situações peculiares em seu país, como o déficit habitacional e mão de obra numerosa e de baixa qualificação.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.07). Por isso, “encontra, na gestão por mutirão, uma forma de empregar e instruir um número maior de trabalhadores.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017,p.07).

Nesse sentido, “além de ser uma técnica já empregada por algumas comunidades burkinabeses,” a análise frisa que “o trabalho em equipe permite uma aceleração no processo da construção, redução de custos referentes à contratação de mão-de-obra bem como o empoderamento da população.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.07).

Isso leva a uma nova atmosfera de identificação que acontece entre comunidade, arquitetura e novos planos de cidades, nas heranças decorrendo das hipóteses de Marcelo Moraes acerca do acolhimento nos quilombos e provocações sobre novas formas de se vivenciar as cidades, pelo viés do quilombismo como comunidade, outra característica de hospitalidade, que se dá no acolhimento como resposta ao contexto hostil. E assim, a relação entre “o aprender e a oportunidade de empregos, pautada na possibilidade de intervenções da própria população.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.07-08 *apud* KÉRÉ, 2013). Pois, “a comunidade em que

vivia não possuía escolas, tampouco energia elétrica.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.08).

Ele foi estudar na Alemanha e, durante os estudos, “fundou a “Tijolos para Gando” (originalmente denominada *Schulbusteine für Gando Ev.*), visando a arrecadar recursos para a construção de uma escola neste local.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.08).

A Escola Primária de Gando foi concluída em 2001, e a maneira que o arquiteto encontrou de conciliar a arquitetura vernacular e novas tecnologias aprendidas na sua formação “o conduziram a receber, em 2004, por este projeto, o prêmio Aga Khan de Arquitetura.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.08 *apud* KÉRÉ, 2017).

Esta forma de trabalhar se repete em obras posteriores, como “as Residências para professores em Gando e o Parque Nacional do Mali.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.08).

Kéré comenta que o principal sentido da arquitetura é satisfazer as necessidades das pessoas, ele destaca que é mais lógico construir com materiais vernaculares para reduzir despesas, sendo possível fazer “mais com menos” materiais, recursos e impacto ambiental. (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.08 *apud* KÉRÉ, 2010).

Em se tratando das questões ecológicas e de sustentabilidade, Francis Kéré afirma que “sua preocupação é tanto necessária quanto natural, anterior aos atuais debates e conferências que permeiam estes temas. Estes fatos são muito relevantes para arquitetos atuam em países em desenvolvimento.” (DUARTE, MEIRELLE, 2017, p.08).

Sendo assim, Kéré destaca que em seu país de origem, *os* “recursos financeiros são bastante limitados e as condições geográficas e econômicas” apresentam implicações no processo de projeto. (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.08).

Burkina Faso localiza-se na África Ocidental, na faixa do Sahel, e não possui saída para o mar (CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY, 2017 *apud* DUARTE, MEIRELLES, 2017, p. 08). Seu clima é quente e seco, com somente uma pequena parcela da população adulta alfabetizada (28,7%) e concentrada na zona rural (27,4% residem na zona urbana). Sua renda per capita é de US\$ 670, este dado se contrapõe à realidade brasileira, cuja renda é de US\$11630 (UNICEF, 2013). Kéré reforça que, em condições climáticas e econômicas tão extremas, como a de seu país de origem, “sobra muito pouco espaço para o capricho, para o suntuoso. (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.09 *apud* KÉRÉ, 2010, tradução própria).

Logo, o ideal é recorrer a materiais locais, “considerando o dispêndio envolvido em trazê-los de locais distantes.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.09). E em seguida, “outro ponto destacado pelo arquiteto é a inviabilidade de adquirir aparelhos de ventilação mecânica, que o conduz a pensar em estratégias bioclimáticas, dentre elas, a ventilação natural.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.09).

Seguindo, “Keeler e Burke chama a atenção para a importância de um projeto bioclimático em climas extremos:” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.09).

Em climas quentes e secos, o resfriamento por evaporação oferece conforto consumindo muito menos energia do que o condicionamento de ar. O resfriamento por evaporação acrescenta umidade do ar seco, reduzindo o calor sensível e, ao mesmo tempo, aumentando a umidade relativa do ar. As aberturas de ventilação ou as janelas localizadas em pontos altos dos espaços de permanência prolongada devem ficar abertas para permitir a saída do ar quente preexistente à medida que o ar frio entra no espaço (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.09 apud KEELER, BURKE, 2010, p. 138).

Por isso, “os sistemas de ventilação adotados por Kéré funcionam a partir do princípio” descrito acima. (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.09).

Ele opta por “sistemas de ventilação passiva, com o auxílio de janelas generosas e dispostas em paredes opostas para facilitar a circulação cruzada de ar.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.09). Visando a operacionalização de um sistema de ventilação mais adequado ao clima.

Além disso, “a saída de ar quente por convecção é auxiliada pela presença de frestas na cobertura e pelo distanciamento entre a laje e o telhado, já que se verificou um aquecimento do ambiente quando a telha metálica é posta diretamente sobre o teto.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.09).

A questão paisagística nos projetos de Kéré também é relevante, “estende-se além da estética e atua como um elemento de controle ambiental.” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.09).

Segundo Keeler, “as plantas fornecem sombra, provocam a transpiração reduzem o calor, impedem a erosão da camada superficial do solo, reduzem a perda de água devido à evaporação e servem como habitat para a vida selvagem” (DUARTE, MEIRELLES, 2017, p.09 e 10 apud KEELER, BURKE, 2010, p. 178).

Outro elemento importante é o clima, este é um fator de grande importância a ser considerado na região. “Os materiais e métodos utilizados foram escolhidos a fim de conferir maior conforto térmico possível no interior das casas” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.19 apud KÉRÉ ARCHITECTURE, 2017).

Seguindo mediante as descrições, as seis casas estão dispostas em arco ao sul do complexo escolar, o que facilita o acesso dos professores à escola. E com isso, há uma relevância no formato curvilíneo da implantação, pois este não é apenas bonito, como também é um remanescente de um complexo burkinabês tradicional (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.19 apud RODGERS, 2016).

Segundo Kéré Architecture (2017) “um dos objetivos do projeto das casas era também promover o uso da terra como um material construtivo sustentável e durável.” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.19). Em que “os telhados das casas são abóbodas construídas a partir de blocos de terra, as paredes de adobe possuem 40 cm de espessura, com uma base de cimento e pedras.” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017,p.19).

A cobertura, sendo “uma camada de concreto armado, foi feita no local. Quando os blocos de terra comprimida e a cobertura se sobrepõem, o formato arredondado permite ventilação e luz natural na residência” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.19 apud ARCHDAILY BRASIL, 2016).

Segundo o Archdaily Brasil (2016) “tradicionalmente as construções de Burkina Faso recebem um tipo de revestimento aplicado às paredes exteriores, uma mistura de sucos vegetais e esterco de vaca.” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.19). Porém, “esses elementos atraem cupins e não se adequam aos períodos de chuva da região.” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.19).

Assim, “na construção da casa dos professores o betume substituiu os aditivos orgânicos tradicionais, dando um acabamento mais durável.” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.19 apud DIVISARE, 2013). Gerando outra atmosfera para o empreendimento arquitetônico.

De acordo com o escritório responsável pelo projeto, “o método construtivo adotado anteriormente era desconhecido na região, porém faz uso de materiais locais e é climaticamente eficiente” (PASTÓRIO e OLDONI, 2017, p.20 apud KÉRÉ ARCHITECTURE, 2017). O que possibilita provocações de outras aberturas no que tange as margens espectrais da Colonialidade nos acordos *koreo-gráficos* a-travessados pelas experiências da arquitetura, seguindo as *maresias da différence*.

3.4 Querências de Derrida: O acolhimento nas artes espaciais da travessia

Em *Querências de Derrida*, aqui voltado para esse pensar quase estético, como artes espaciais no âmbito da Arquitetura são de serventia alguns escritos proferidos por Fernando Freitas Fuão.

O que proporciona uma maior conexão entre Desconstrução da Arquitetura Derridiana, ressaltando aqui, as materialidades filosóficas, às margens, expressando como rastros, as experiências coloniais, franco-magrebina derridiana, onde os hifens e os pontos, nos desvios e deslocamentos das artes das arquiteturas, são as pontes fantasmagóricas para outras

aberturas. Como a arquitetura vernacular e *germano-burkinabês* de Francis Kéré. Onde, suas heranças, retornam na *différance*, gerando respostas e resultados destas travessias. E ao voltar a pensar nas heranças *a partir da herança de Derrida*, no âmbito desse acolhimento no viés das artes espaciais da arquitetura, entendendo, inversamente, desde o *pensar derridiano*, que na verdade, segundo Fuão, “não possuímos essa herança, jamais possuímos ou possuiremos verdadeiramente a querência.” Para este escritor, se dá o “contrário, é ela sempre que nos possui.” (FUÃO, 2016, p.23- 24).

Falam de querência enquanto ‘dom derridiano, de uma propriedade sem propriedade’, exatamente aqueles que a deixaram para trás há algum tempo atrás, muitas vezes sem a possibilidade de um retorno. (FUÃO, 2016, p.32). Como se deu a travessia do arquiteto *germano-burkinabês* de Francis Kéré. E, assim, Fuão cita alguns escritos de Rufino Becker, onde “a querência é a ação/atividade do querer, querência é um resultado do querer, querência é um estado do querer, querer a um lugar, não um querer qualquer, mas um querer bem”.

No discurso da arquitetura, escrever sobre querência é falar de um lugar mais do que específico: “é falar de uma vivência, não de qualquer edifício, como nas análises retóricas arquitetônicas – que proliferam nesses tempos – ou na visita a algum prédio, mas sim, de algo enraizado, pessoal, e desde aí retirar os ensinamentos.” (FUÃO, 2016, p.33).

Nesse viés, “Querência é sempre uma coisa construída pelo tempo da vivência; também há querências por pessoas, querências por um tempo.” (FUÃO, 2016, p.33). E “essa intimidade da Querência é a intimidade com a natureza e com as coisas do local em que se vive.” (FUÃO, 2016, p.33).

Isso leva a aventar que “a experiência da desconstrução nunca ocorre sem isso: sem essa querência, parece não haver confirmação de herança sem uma querência.” (FUÃO, 2016, p.36).

3.5 Corpo, Corporeidade Negra e Samba: Afro-Territórios Úmidos e Espectrais de Cidade

O Corpo Negro e seus espectros territoriais, outro olhar acerca de arquitetura que aqui se desdobra, se proporciona a ainda mais se abrir, através das heranças na arquitetura *germano-burkinabês* de Francis Kéré. Logo, neste texto, busca-se *afro-espectrar* a ideia de cartografias de cidades desenvolvidas em Geosambalidades: *corpo-samba, cartografias espectrais na cidade*, feito por Wallace Lopes Silva.

Deixar os espectros corpóreos negros presentes no samba, de viés da experiência colonial afro-brasileira, nesse flerte das travessias e rastros, tanto afro-egípcios (*Kemet*), como os seus desdobramentos afro-filosóficos e franco-magrebinos derridianos, expondo assim outras coreografias e diferenciando ainda mais as artes de espaçar pretas, invadindo a composição poética e quase estética nas praças e cidades. É a partir desse último ponto que se recorta uma primeira passagem de *Wallace Lopes Silva*.

O samba proveniente deste conjunto de “praças negras” na cidade do Rio de Janeiro incorporou algumas características urbanas, constituiu um elemento marcante da história da cidade, com profundas implicações na compreensão de seu processo de urbanização e conformação de novas espacialidades na região do Cais do Porto (atual Praça Mauá) e o conjunto de bairros que agregam a Cidade Nova, conhecida atualmente como Praça Onze. (SILVA, 2016, p.165).

A partir dessa primeira voz-escrita, Wallace Silva anuncia o samba e seu movimento corpóreo-espectral em meio a inserção das características urbanas no Rio de Janeiro do século XX. Nesse sentido, o samba é o escopo quase estético atravessador desses fantasmas das corporeidades negras, suas assombrações, embates e debates mediante esse novo contexto político-urbano.

Por isso, “esse samba urbano, já configurado como carioca multifacetado,” ou seja, já no seu mote, na *différance* atravessadora, nas suas travessias marginais, “passou também a incorporar as dinâmicas sociais do projeto de modernidade que emergiu no cenário do pós-abolição.” (SILVA, 2016, p.166). E com isso, “no final do século XIX, vamos observar que a partir das reformas de Pereira Passos grandes mudanças na paisagem urbana e um processo de desafricanização da cidade.” (SILVA, 2016, p.166), passou a operar neste cenário.

E, “de alguma maneira, os atores negros no cenário do pós-abolição criaram estratégias de sobrevivência na atmosfera de progresso e modernidade que atrelou o discurso étnico-racial como projeto estético e de ordem do espaço urbano.” (SILVA, 2016, p.166), resistido, à maneira de espaçar, ou seja, no coreografar o espaço, gerando outros manuseios com o afro-samba e etc, para que assim pudessem sobreviver em meio a um contexto desfavorável para a existência preta.

A política na época vigente fazia um processo de “desafricanizar os espaços negros da cidade do Rio de Janeiro,” como resposta “ao projeto histórico de planejamento urbano que se ratificou com as teorias racialistas, camuflado pelo discurso de higienização urbana e de medicina social voltado a esta população de afro-brasileiros.” (SILVA, 2016, p.166). Consubstanciando em um movimento de dizimação.

É neste contexto de pós-abolição, que “a figura do homem de cor na cidade gerava certo

perigo para elites no espaço da rua, ou seja, se propagava a cultura do medo negro.” (SILVA, 2016, p.166). Deixando os costumes e práticas pretas no *index* de perseguições absurdas e brutais, sendo como retorno a composição de outras travessias nas experiências coloniais.

Desde aquela época, alguns bairros cariocas estiveram tradicionalmente relacionados a redutos de sambistas, onde surgiram os primeiros cordões carnavalescos que posteriormente se transformaram em escolas de samba. Nesses bairros configuraram a convivência entre segmentos raciais, étnicos, híbridos e heterogêneos formando “este conjunto de praças negras” na cidade do Rio de Janeiro. De certa forma, podemos dizer que a “Pequena África” de Tia Ciata é um território pluriétnico, onde seu localismo histórico é desenhado por estes indivíduos no próprio jogo da cidade. (SILVA, 2016, p.166).

O que nos leva a afirmar, no que tange a Cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente no “início do século XX, existia o retrato de diversas redes étnicas de populações que criaram elos nas afinidades pelas sobrevivências.” (SILVA, 2016, p.166). Tornando assim, ainda mais rica de detalhes o tecido poético e afro-filosófico, mediante outras marginalidades, essas travessias que fazem emergir o afro-samba.

Visto também que neste cenário de inúmeros “quilombos urbanos, zungus, prostíbulos, cortiços terreiros de candomblé e casas de caboclos, podemos observar espaços de negociações e estratégias desta população que vai sofrer perseguição através das reformas urbanísticas operadas por Pereira Passos.” (SILVA, 2016, p.167).

Esses conjuntos de praças negras do Rio de Janeiro eram formados por negros, judeus, ciganos, portugueses, espanhóis e mestiços em sua maioria- que fixaram residência em bairros próximos à zona portuária, como Praça onze, Catumbi, Estácio, Saúde, Cidade Nova, Morro da Providência, Gamboa, e Santo Cristo, criando um circuito integrado de espaços relacionais e afectivos, conhecido pela literatura de “África em miniatura”, ganhando depois o nome de “Pequena África”, expressão alcunhada por Heitor dos Prazeres. (SILVA, 2016, p.167).

“A questão da formação de redes de sociabilidade é muito forte e torna possível essa intensa e incessante mobilidade das invenções do samba, atrelado a uma teia de significados e representações.” (SILVA, 2016, p.167). Implicando exemplos de manuseios com o espaço, território, lugar, com as operações afro-filosóficas das margens.

Os espaços urbanos são apropriados e inventados numa relação entre samba e sambistas, que podem considerar o samba não apenas como gênero musical, mas como um estilo de vida territorialmente vivenciado e carregado de expressões. O samba é mais do que um estilo musical. É uma estética de vida. Ele tem grande importância na formação e na afirmação dos grupos étnicos na cidade, sendo relacionado à ideia de pertencimento em relação a um grupo ou a um lugar simbólico específico. (SILVA, 2016, p.167- 168).

Logo, estas constantes, que fluíam, podiam ser “observadas na dinâmica das rodas de samba, nos movimentos não lineares e do corpo híbrido do samba, esses aspectos foram algo

importante que assombrou,” de maneira úmida-corpóreo-espectral, e suas travessias às margens, com os fantasmas de resistência dessas Colonialidade, “o processo de urbanização carioca.” (SILVA, 2016, p.168).

Com estes úmido-espectrais batuques, passos, coreografias, “a cidade foi atravessada pelo samba e o samba atravessou o processo de urbanização com toda a sua força, resistência e estratégias.” E, assim, “a expansão do samba carioca ocorreu simultaneamente ao processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro.” (SILVA, 2016, p.168). Que nas suas travessias, tomaram de conta dos territórios, em secreto, mas também ao mesmo tempo exposto, pelas danças, artes que se espaçam.

Um exemplo disso é que “até meados do século XX, os sambistas concentravam suas práticas na região central do Rio de Janeiro,” porém, através de uma história das margens, franco-magrebins e suas aberturas, ao se tratar do centro, não deixa de vivenciar o caminho para outras amplitudes, por isso, às vezes, o centro aponta para segui às margens, logo, nesse caso aqui, com “as transformações ocorridas durante essa época, hábitos, cultura e tradições,” estes poetas pretos e atravessadores do pensamento, os sambistas, “foram se espalhando e possibilitando a configuração de outros territórios destinados ao samba, gerando uma espécie de rede de sociabilidade,” se valendo do acolhimento e resistência “neste cenário de desafrikanização da cidade.” (SILVA, 2016, p.168).

As invenções do samba e de suas batucadas por essas praças da cidade do Rio de Janeiro esconderam sociabilidades, pois ainda não tinham sido desvendadas em sua totalidade devido à carência de fontes e dificuldade de acesso aos depoimentos dos sujeitos que atuavam no período. Desde o início do século XX, a prostituição, a malandragem e a boemia eram responsáveis por compor a memória coletiva que atualmente é (re) significada através de intervenções em suas formas conteúdos e constituem arranjos espaciais que desenham outras paisagens de urbanização da cidade e diversos espaços: casa, rua e cidade. No espaço da rua, as mulheres negras na cidade do Rio de Janeiro produzem uma rede de sociabilidade na dinâmica do espaço urbano que incorpora códigos e valores sociais da vida na cidade. (SILVA, 2016, p.172).

As coreografias atuando no *gostar do secreto*, nas *marcas úmidas, corpóreas e espectrais, afro-filosóficas* e suas margens, através do “jogo da casa e da rua é o espaço móvel dessas personagens que trazem experiências singulares para pensar uma cidade do corpo, seus indecíveis acolhimentos e memória no comércio do Rio de Janeiro nos fins do século XIX.” (SILVA, 2016, p.172).

Nesse sentido, “elas assumem papéis estratégicos no circuito de venda de quitutes e se tornam referência na diáspora negra que ocorre de modo interno no pós-abolição,” ou seja, esta população criou formas de acolhimentos, querências “e de resistência contra as imposições,

brutais e violentas que se dão nas experiências coloniais.” (SILVA, 2016,p.172).

Estas performances afro-cariocas de arquiteturas territoriais pretas, como na *différance*, as invenções do arquiteto Francis Kéré, o samba teve que atravessar diversos territórios múltiplos de vozes e estilos que cunharam o habitar do desenho cego, como no corpo de Dibutade, um edifício que se dá no fluido (no úmido), que se sustenta na flexibilidade, no passo incerto do sambista, onde o urbano e o impreciso acontecem “na “Pequena África” de Tia Ciata,” (SILVA, 2016,p.172), que representa de certo modo as composições afro-estéticas dessas grafias e suas corporeidades espectrais que atuam no mergulho úmido do impossível nas reinvenções, nos imprevisíveis retornos.

O samba urbano enquanto uma experiência inacabada que tomou força e fôlego durante o intenso processo de urbanização nos núcleos urbanos da cidade do Rio de Janeiro, na conjuntura histórica 1890-1930 por ter sido (re) inventado nas margens da Cidade Nova, espaço que era composto também por um bairro judeu em plena Pequena África, podemos então compreender que esse entre-lugar havia uma riqueza de culturas híbridas e polifônicas. No jogo de produção da performance da história social não se deve ignorar a presença em cena de outros sujeitos sociais engajados nesse momento de fabricação/invenção desse samba urbano. (SILVA, 2016, p.172).

Por conta disso, o foco se dá “nas fronteiras e transbordamentos dessa Pequena África, expressão alcunhada por Heitor dos Prazeres que produziu uma ficção literária dentro da cidade ao ler uma multiplicidade etnicorracial na cidade nova,” gerando outro coreografar do “lugar que se intensificou em termos demográficos por uma população pluriétnica” (SILVA, 2016, p.172), este como um destaque deste tecido e escrito úmido, corpóreo e espectral como afro-território e afro-arquitetura fluida.

Fazendo uma breve leitura, a cidade se configura nessa última virada do século XIX por um rosto multifacetado e híbrido. Podemos compreender que o samba proveniente das “praças negras” na cidade do Rio de Janeiro incorporou algumas características urbanas, constitui um elemento marcante da história da cidade, com profundas implicações na compreensão de seu processo de urbanização e conformação de novas espacialidades. De certo modo, o samba constitui um corpo esquematizado por modos e maneiras que adaptou e (re) inventou tradições ritualísticas que não podemos encontrar um “ethos”, mas sim (des) centramentos e identidades que se constituem em um jogo estratégico. (SILVA, 2016, p.172).

Com isso, nesse diálogo com as ideias e origens, problematizadas pela desconstrução, aqui afro-filosófica, afro-egípcia, nas margens filosóficas, também “não podemos falar em um nascimento preciso com hora marcada e decisões exatas, mas assim apontar condições históricas de possibilidades para tal invenção e seu conjunto de batucalidades singulares.”

(SILVA, 2016, p.172-173). E o seu material filosófico que se expressam através dos valores que envolvem e movimentam o pensamento do ser humano nas brutais e violentas relações com os seus *úmidos e espectros corpóreos da Colonialidade*.

Do ritual coletivo de herança africana, aparecido principalmente na Bahia, ao gênero musical urbano, surgido no Rio de Janeiro do início do século XX, muitos foram os caminhos percorridos pelo samba, que esteve em gestação durante meio século, pelo menos, e foi construído por diversas vozes polifônicas. Nesse circuito de batuques polifônicos na cidade que se estendiam por toda a comunidade heterogênea, que se formava nos bairros em torno do Cais do Porto e depois na Cidade Nova. Essas “praças negra de batucalidades” reuniam uma diversidade de tradições africanas, porém, precisamos afirmar que o termo batucalidades negras é também genérico, pois engloba ‘nações’ diversa, tais como Angola, Kêtu, Congo, Jêje, Ijexá, Grunci...apenas para citar somente as mais conhecidas no que se refere ao hibridismo do samba numa rede e teia na cidade. (SILVA, 2016, p.173).

Nesse sentido, “podemos compreender que a “Pequena África” é apenas um ponto” não restrito, não fixo, de movimentos coreográficos desse território pluriétnico, onde com suas travessias se desloca com os abismos da Colonialidade, no caso dessa pesquisa, como desajuntada, acontecendo nos seus desvios. Essa leitura do território com o samba carioca, na resistência, na Colonialidade, na composição úmida, corpórea e espectral, a maneira do coreografar, nas artes espaçadas “é muito forte e torna possível essa intensa e incessante mobilidade das invenções do samba, atrelado numa teia de significados e representações.” Por conta disso, “esses espaços transbordam manifestações culturais, revelando-se, assim, num território carregado de valores simbólicos” e acolhimentos. (SILVA, 2016, p.174).

E através disso, estes territórios se caracterizam pela relação estabelecida entre espaço e a cultura que se apresenta de diferentes formas dessa composição poética e afro-estético do urbano: “através dos modos de vida de cada povo; por meio de equipamentos culturais; por manifestações de cunhos artísticos, étnicos e religiosos.” (SILVA, 2016, p.174).

Logo, “por tradição podemos entender o conjunto dos testemunhos e práticas, conservados ou desaparecidos, de uma antiguidade tal que não se pode determinar facilmente sua origem e localização.” (SILVA, 2016, p.174).

E quanto a isso, “para tal questão, o samba não possui um nascimento genuíno delimitado na Praça Onze, mas sim interligado num circuito de praças negras na cidade do Rio de Janeiro.” (SILVA, 2016, p.174). Percebendo o sambista como uma espécie de demiurgo preto que com seu desenho cego, no coreografar, em meio às experiências colônias afro-cariocas, dança usando os territórios e invadindo, transformando ideias afro-estéticas de espaços. Fazendo assim, “a Pequena África de Tia Ciata” acontecer como um ponto dessas

ambivalências e travessias às margens “que se articula por necessidades estratégicas.” (SILVA, 2016, p.174).

Logo a leitura da cidade, neste escrito-artístico foi coreografar os territórios estabelecidos através de manifestações do samba, cujas suas heranças, movimentaram “as suas mais variadas práticas, compreendendo que a invenção do que identificamos como samba urbano foi elaborado dentro de uma” desajustada composição afro-estética “de significações simbólicas e culturais.” (SILVA, 2016, p.174-175).

3.6 O Voo do Carcará de João do Vale: Corporeidade, Testemunho Espectral e Resistência Afro-Maranhense

O samba é expressão popular afro-filosófico, ou seja, pensamento popular filosófico afro-brasileiro. É uma das grandes princesas que faz gingar no contexto da *Colonialidade*.

E se tratando de horizontes afro-estéticos, nos mares da filosofia popular brasileira, um grande pensador afro-maranhense marcou e nos ensinou que além de pernas para coreografar, temos também asas para voar nas aporias da vida, abrindo margens para outras produções de imprevisíveis travessias.

Visto que “de menino vendedor de pirulito, expulso da escola para ceder lugar ao filho do coletor de impostos, passando a ajudante de caminhão para fugir da pobreza, até ser homenageado como o maior artista maranhense do século XX.” (BRAGA, 2019, p.12).

Trata-se de *João Batista Vale*, um intelectual do povo que “se fez cantador de sua gente. Percorrendo a borda da poesia popular, aquela que é fonte e nunca seca, que nasce no passado imemorial e atravessa as fronteiras das classificações rígidas.” (BRAGA, 2019, p.12).

É por meio da bela tese da professora Ludmila Portela Gondim Braga, da Universidade Federal do Maranhão, pesquisa intitulada *João do Vale: Canção, Poesia e Testemunho*. A partir desses escritos, que essa investigação faz diálogos, e nas suas performances alarga as vivências das ancestralidades espectrais e da corporeidade testemunhal deste pensador do povo, um dos maiores exemplos do pensamento popular brasileiro, que nos seus cantos, poesias e encantos, deixou aprendizados filosóficos-populares ímpares, que aqui, nas suas cercanias afro-maranhenses e afro-cariocas, se expressa na forma de pesquisa filosófica afro-estética.

Como forma de performance a autora faz uma apresentação singular tanto da pessoa *João do Vale* como deste quanto hoje instituição concreta. Representado por descrições que misturam elementos de sua vida e da fundação que hoje o representa.

Meu nome é João Batista Vale. Pobre no Maranhão, ou é Batista ou é Ribamar. Eu saí

Batista. Nasci na cidade de Pedreiras. Rua da Golada, hoje, chama-se Rua João do Vale. Quer dizer, eu assim, com essa cara, já sou rua. Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro. Rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. De quinhentos mil reis pra cima já vendi muita música. Acho que as que são mais conhecidas do povo são as músicas mais assim só pra divertir. É, só tocar, já sair cantando. Tenho outras músicas que são menos conhecidas, umas que nem foram gravadas. Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade para viver. (BRAGA, 2019, p.29).

Para reinício, sendo “autor de composições carregadas de significados variados, João do Vale é letrista, compositor, cancionista. Suas canções nos chegam como um grito de lamento, denúncia e revolta.” (BRAGA, 2019, p.13). Acontecendo na reinvenção das resistências do cotidiano que o povo brasileiro vive. Perfazendo uma performance que vai do cantar seu lugar, o Maranhão, o sertão nordestino maranhense, mas que por ser problemas sociais e políticos afins, se universalizaram pelo Brasil.

Isto porque as imagens simbólicas e os pensamentos filosóficos populares de seu cancionero exprimem sua voz, sua singularidade, de vida nordestina e as experiências de sobrevivência de inúmeros, principalmente aqueles que apostam em mergulharem nas travessias.

Por isso e por mais outros itens, “esse artista se consolida como figura expressiva, tanto da música popular brasileira,” que se estende e espectra como pensamento filosófico popular brasileiro, nas representatividades outras afro-maranhenses, “ofertando uma dicção singular que diz sobre seu lugar,” estando à distância, vivendo a migração da travessia, “conquistando patamares improváveis para um negro nordestino semianalfabeto.” Logo, “essa marca notável provoca, inquieta e fez nascer” a ideia do diálogo com a pesquisa que se fez aparecer como fonte fluida, o pensar dessas materialidades afro-filosóficas destes “estudos e canções do disco de João do vale, intitulado O poeta do povo³².” (BRAGA, 2019, p.13). Expondo alguns elementos dessa produção juntamente com os espectros corpóreos dos fluxos da vida deste pensador do povo.

O pensar filosófico popular que habita as criações desse “cancionista repercutem na contemporaneidade.” E, nisso, os elementos afro-filosóficos deste intelectual do povo, que se deram através das resistências nesse formato de Colonialidade do século XX, “nos assombra, espanta, sacode” e performatiza “na reatualização de temas presentes nas canções.” (BRAGA,

³² São músicas do LP O poeta do povo (Philips, 1965): “Carcará”, “A voz do Povo”, “Peba na Pimenta”, “Minha História”, “Pisa na Fulô”, “Sina de Caboclo”, “Pra mim não”, “A lavadeira e o lavrador”, “O jangadeiro”, “O bom filho à casa torna”, “Fogo no Paraná” e “Segredos do Sertanejo”. (BRAGA: 2019,29).

2019, p.13).

Nesse sentido, aqui neste diálogo de pesquisas, é possível concluir e deixar reabrir, que *a produção de João do Vale* é um estudo transversal, como, em suas singularidades, o gostar do segredo de Fernanda Bernardo, com relação a Desconstrução e Arquitetura. O contexto dos estudos literários deste poeta do povo é uma espécie de escopo espectral, onde seus discursos e literatura, expressos em suas canções, “ocupam modalidades nas tradições ancestrais da cultura” e também da cultura corporal, pois para corporeidades pretas que resistem, nos “substratos da composição popular, capaz de comunicar, reproduzir e representar o real,” (BRAGA, 2019, p.13), cujas metodologias se dão nestas experimentações com o próprio povo, na vivência do cotidiano.

O discurso de teor testemunhal, assim como nas singularidades, na difference, se deram as experiências, rastros cegos, das Colonialidades, como as espectrais corporeidades derridianas, as palavras nas canções, expressam a marca da assinatura de João do Vale como o intelectual do povo e suas relações sígnicas. “Ele enquanto cancionista, aquele que produz sentidos, ao falar de si e do seu entorno, provoca e politiza, problematiza e questiona.” Trazendo “o conteúdo afro-estético nas canções como palavra cantada.” (BRAGA, 2019, p.13).

Chama atenção a forte participação, inclusive política, de outra maneira, por parte deste pensador no processo de *ressignificação do Nordeste*, quando ele colocou nas criações as metáforas e imagens de um lugar e territórios nordestinos, que “lhe é próprio,” no viés corpóreo-espectral, onde identificação contextual “de violência e aridez política que se vivia no país nos anos de 1960, se dava amplamente nos manifestos das canções de protesto” pelo país. (BRAGA, 2019, p.46).

Uma das constatações dentro desse escopo da travessia, como outra leitura das margens filosóficas, envolvendo corporeidade espectral é a poética testemunhal de João do Vale. Onde a dinâmica de seu pensar filosófico popular, ao modo das textualidades, provoca, em aparições espectrais, fortes afinidades com a cultura local e brasileira.

Isso tudo sinalizado “pelas nuances que seus temas versam, sobre opressão, violência, injustiça e outros aspectos que,” espectralmente, contagiaram textos e textualidades no “Nordeste, sobre política e sobre a nação brasileira.” Com isso, as referências músicas ganharam “relevo categóricos como voz, corpo e performance.” (BRAGA, 2019, p.13).

Coloca-se abaixo uma análise das materialidades, nas margens, com heranças espectrais e suas ancestralidades, na filosofia popular de três canções do referido disco de João do Vale, onde deles, extraem, corpo, performance e pensamento afro-estético, afro- filosófico, nas representatividades afro-maranhenses.

Nos anos 1920, quando os apelos ufanistas exaltavam o exótico e o diferente como a marca de uma brasilidade original e despojada, foi na cultura popular e na sua aparência de coisa inalterada, envolvendo tanto traços locais quanto cosmopolitas, que se obteve o tão desejado sentido de autenticidade. As músicas folclorizantes e os ritmos dos batuques galgaram espaço para que, logo depois, o samba fosse transformado em símbolo de brasilidade. (BRAGA, 2019, p.47).

O “rádio, como veículo de massa, encurtador das distâncias, cumpria seu papel integrador e assim divulgava a cultura nacional.” (BRAGA, 2019, p.47). Esse veículo de comunicação “consagrou audiências que agregava tantos os gêneros nordestinos, sertanejos e estrangeiros.” E esse momento de sucesso “coincidiu com a chegada de João do Vale no Rio de Janeiro para trabalhar nas construções.” (BRAGA, 2019, p.47).

Nessa época “o samba já havia se consolidado como música brasileira, envolvendo muitos grupos sociais diferentes.” (BRAGA, 2019, p.47). O que aponta como forte possibilidade que as composições de João do Vale, desse período, provavelmente foram marcadas por esse movimento do morro, onde o samba é a voz do povo. E assim, a relação dele com “artistas sambistas que compunham o cenário musical.” (BRAGA, 2019, p.47). O que faz aparecer a primeira textualidade testemunhal, corpóreo-espectral desta investigação.

Isto porque Zé Ketti, artista que se deixa entender também pelas suas travessias, nas experiências coloniais, “figura comprometida em manter a presença do samba de morro no mundo radiofônico dominado por outros estilos. Gravou em 1954 “A voz do morro”. (BRAGA, 2019, p.47).

Logo, com diferenças de abordagens e textualidades em consideração, é possível encontrar afinidades entre esse disco acima citado, do morro carioca, “em “*Meu samba é a voz do povo*”, de João do Vale, gravada no LP *Poeta do Povo*, em 1965.” (BRAGA, 2019, p.47).

A Voz do Morro (Zé Ketti, 1954)

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros

Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros

Mais um samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povode um país
Pelo samba, vamos cantando

É... pra melodia de um Brasil feliz

A Voz do Povo (João do Vale e Luiz
Vieira, 1965)

Meu samba é a voz do povo

Se alguém gostou

Eu posso cantar de novo

Eu fui pedir aumento ao patrão

Fui piorar minha situação

O meu nome foi pra lista Na mesma hora

Dos que iam ser mandados embora

Eu sou a flor que o vento jogou no chão

Mas ficou um galho Pra outra flor brotar

A minha flor o vento pode levar

Mas o meu perfume fica boiando

No ar

E, assim, diante das análises, “as duas canções trazem a voz em primeira pessoa e o clamor pelo reconhecimento do ofício de artista. Representam-se como samba ou seu porta-voz.” (BRAGA, 2019, p.47).

Zé Ketti, por exemplo, no viés da filosofia popular brasileira, com suas margens, nas experiências coloniais, expressa sua marca e assinatura. É a voz do morro, dos terreiros, com alegria do povo, onde samba e Rio de Janeiro são identificações que assombram com várias dinâmicas, corpóreo-espectrais, nas travessias. Tendo como exemplo a seção anterior sobre samba, território e resistência preta-carioca.

A composição de João do Vale possui outras “afinidades testemunhais com um trabalhador brasileiro.” (BRAGA, 2019,p.47). Esse assalariado, que também no Rio de Janeiro, assim como no Brasil, enfrenta o cotidiano que é um desafio imenso, principalmente a sua situação de embate com o patrão, voltado aos baixos salários para sobrevivência e da sua família. O que leva às singularidades pensamentos filosóficos do povo que também é real na experimentação e materialidade.

A “comparação do homem oprimido à flor que o vento jogou no chão arremata a ideia final”, na textualidade, na assinatura e na marca em “João do Vale, de que há alguma esperança no enfrentamento da opressão, ainda que seja apenas não se render.” (BRAGA, 2019, p.47). Outra experimentação do real neste escapamento que se dá na resistência espectral acerca da Colonialidade, pois “ficou um galho para outra flor brotar.” (BRAGA, 2019, p.47).

Onde outra voz, performance e corporeidade na resistência espectral se desloca, nas secretas exposições de singularidades, que provocam e assombram distintos lugares dos

trabalhadores no continente afro-brasileiro, ameríndio-brasileiro e etc.

Em seguida, outra assinatura e marca, é a canção valeana e os seus contágios com o próprio embate afro-brasileiro, a questão da escravidão, suas formas de continuidade, como bem expõe o filósofo *Achille Mbembe*, mas também presente nas travessias franco-magrebina, exposta principalmente nas assombrações espectrais da Colonialidade em Marcelo Moraes.

Nesse sentido, para o *Corpo Negro*, os enfrentamentos escravocratas são realidade e eles seguem em continuidade. É isso que marca a *textualidade testemunhal* de João do Vale na canção *Pra mim, não*.

O que se segue abaixo.

Pra mim, não (João do Vale e Marília Bernardes, 1965)

Dizem que acabou a escravidão;
Mais pra mim não;
Mais pra mim não;
Mais pra mim não;
Mais pra mim não;

Eu conheço um dito assim;
Todos nós somos irmãos;
E o sol nasceu pra todos;
Mais pra mim não;
Mais pra mim não;
Mais pra mim não;
Mais pra mim não;

Lá vai eu de sol a sol;
Os meu calo é só na mão;
Só um cego é que não vê;
Que eu dou lucro a meu irmão;
Mais pra mim não;
Mais pra mim não;
Mais pra mim não;
Mais pra mim não;
(BRAGA: 2019,112).

Em um viés mais técnico, temos a repetição do refrão reforça a contestação e o tom de crítica que permeia toda a canção. O “uso de “dizem” e “dito” retomam a ideia vaga e abstrata do fim da escravidão e do ideal de igualdade.” (BRAGA, 2019, p.112).

A prova material ao citar os calos nas mãos é exemplo de resistência do homem preto trabalhador. Além disso, “a imagem do sujeito lavrador ou de todos os trabalhadores braçais, aqueles que executam pesados trabalhos manuais.” (BRAGA, 2019, p.112-113).

No texto-canção o pensador ironicamente utiliza irmão no lugar de patrão, se remetendo à discussão filosófica que dialoga, em sentido crítico, pautado nas diferenças e singularidades,

com a teoria da “luta de classes e a falsa ideia de igualdade entre os cidadãos.” (BRAGA, 2019, p.113).

O que se torna ainda mais significativo, porque João do Vale foi um homem preto que deixou as suas *coreo-grafias*, suas artes espaçadas pretas, afro-maranhense. Sempre fazendo questão de lembrar de sua terra natal, a cidade de Pedreiras, no interior do Maranhão. Advindo de um lugar que a questão para aquele povo não é a política institucional partidária, muito menos o pensar, de origem eurocentrada que se remete a capitalismo, socialismo ou comunismo. Essas questões políticas não eram de domínio do pensar de João do Vale, até porque ele não ocupou bancos escolares da época para usar esses “códigos” da política institucional vigente. Mas sim outro olhar apurado para a política e em sentido mais amplo, porque não vibra dentro das closures desses códigos de teorias que vieram de fora. E nesse sentido, foi um artista em vias para o impossível, em que o fora e o dentro da política aparecem de forma crítica no seu viés da *vida testemunhal* nas bordas. Com forte atuação política, esta que se dá no escapamento, no não estudar, na não oportunidade de ser doutor. Mas que não se retira de cena, de encenação, pois sua performance se inventa como constante, deixando mensagens críticas quanto a vida de pessoas que são exploradas de forma cotidiana pelos inúmeros sistemas políticos na sociedade, que opera pelo menos como mais de um e não somente de um para uma única classe como esta fosse homogênea. Um exemplo dessas questões vai se dá em *Carcará*, a ser exposto mais a frente.

Existe também outro referencial do próprio João do Vale, atestando uma profunda singularidade, suas vivências, “não sendo uma recusa do “nós”, que aparece na expressão alegórica “Todos nós somos irmãos”.” (BRAGA, 2019, p.113). Isto porque “a noção de representatividade de João do Vale se conecta com sua própria história e com histórias de outros.” (BRAGA, 2019, p.113).

A forma em primeira pessoa do singular não consegue substituir os sujeitos coletivos que estão implícitos e inscritos em “nós” dentro da textura narrativa da canção. Esse “nós” é solicitado pelo “eu” que expõe sua dor, sua revolta, sua verdade e que não mais se assenta apenas no nível individual, mas também da comunidade que representa. João do Vale nos diz que existem outros iguais a ele. (BRAGA, 2019, p.113).

Sobre isso, *Ludmila Braga* expôs uma leitura diferenciada da filósofa *Spivak* se remetendo à mitologia branda de Derrida. Se referindo ao viés singular voltado para a dimensão tropical. Em que a performance figurativa se envolve com outro, algo parecido com um emblema, onde suas rasuras denotam as vivências do subalterno.

Disso, faz-se necessário citar componentes acerca da corporeidade e cultura ancestral negra, que aparece no ritmo do toque da capoeira e no uso de expressões que remetem à imagem da escravidão (BRAGA, 2019, p.113). E é importante ressaltar a capacidade de resistir exposta pela repetição insistente de “Pra mim não” permite que venha à tona a capacidade de criar, de compreender o sofrimento dos escravos. (BRAGA, 2019, p.113). Incluindo também a consciência de dá lucro ao patrão/ irmão. Isso, expressando, ou seja, as marcas da vida do trabalhador oprimido, não mais somente do trabalhador de extrato rural, nordestino, migrante. (BRAGA, 2019, p.113).

Assim, sua poética testemunhal, em suas textualidades, nos desvios acerca das margens, munidas na filosofia popular brasileira, fala do sobrevivente nordestino, pobre e negro que, vencida a situação de violência, ultrapassa as fronteiras e limites que separam o rural e o urbano. (BRAGA, 2019, p.113).

Da relação da materialidade que se escapa, mas que também ganha seu ultrapassamento, fica abaixo com os elementos das textualidades testemunhais na canção Carcará, também de João do Vale. Um dos maiores hinos do Nordeste Brasileiro.

Carcará (João do Vale e José Candido, 1965)

Carcará!
Lá no sertão;
É um bicho que avoa que nem avião;
É um pássaro malvado;
Tem o bico volteado que nem gavião;

Carcará!
Quando vê roça queimada;
Sai voando, cantando, Carcará!
Vai fazer sua caçada;
Carcará come até cobra queimada;

Quando chega o tempo da invernada;
O sertão não tem mais roça queimada;
Carcará mesmo assim num passa fome;
Os burrego que nasce na baixada;

Carcará!
Pega, mata e come;
Carcará!
Num vai morrer de fome;

Carcará!
Mais coragem do que home;
Carcará!
Pega, mata e come;

Carcará é malvado, é valentão;
 É a águia de lá do meu sertão;
 Os burrego novinho num pode andá;
 Ele puxa o umbigo inté mata;
 Carcará!
 Pega, mata e come;
 Carcará!
 Num vai morrer de fome;
 Carcará!

Esta canção, denominada “Carcará” representa *a performance testemunhal* de João do Vale, (BRAGA, 2019, p.110-115), nesta *textualidade*, sua memória do que ele passou penetra no presente e alça voos. Reinscrevendo, recriando e transportando do palco para o cotidiano da vida pensamentos de *resistência espectral* do povo nordestino e brasileiro.

Isto porque esta canção que, utilizada pelas forças identitárias e políticas que produziam seus próprios modelos e ideais no país nos anos 1960, passou a retratar a luta travada entre o povo e governo ditatorial do Brasil, a partir do ano de 1964. (BRAGA, 2019, p.110-115). E ficou como um dos hinos nordestinos, mas também, se inserindo como fala de resistências sempre quando rondam certas opressões.

Assim, “Carcará” passou a ser uma espécie de interpretação do Brasil, enquanto nação que lutava por democracia naquele momento de sua história. (BRAGA, 2019, p.110-115).

No show *Opinião* essa canção foi interpretada por Maria Bethânia em ritmo marcial direto, ganhando uma densa performance nesse espetáculo, em uma época de sentimentos conflituosos, como em vários momentos do mundo. Concentrando em seus versos a força da resistência e da transformação da escassez nordestina em elemento significativo, essa canção modifica a vida de João do Vale depois do Show Opinião. (BRAGA, 2019, p.110-116).

Para esta investigação, parte-se do entendimento que Carcará, nesse movimento de *resistência espectral*, singular, que se prolifera, contagia, “manifestando, por meio de signos expostos nas palavras “carcará, pega, mata e come”, nos gestos dos intérpretes, no ato de cada apresentação da canção,” (BRAGA, 2019, p.110-115), incentiva as aparições de uma *corporeidade espectral*, que vira fantasmas na luta. Onde o percurso na travessia faz parte de retornos e de *rastros indecíveis*.

Carcará, seu *corpo espectral* que voa e atravessa, acontece como “*representatividade do problema regional*” e sua dimensão universalizadora, não por acaso, em meio a performance da canção, o próprio João do Vale desabafa, que “em 1950, dez por

cento da população do Piauí vive fora da sua terra natal, treze por cento do Ceará, quinze por cento da Bahia, dezessete por cento de Alagoas,” detalhando a discussão sobre “*exploração, a miséria e a injustiça*,” isso mostra o reconhecimento dele ser um artista que teve a potencialidade de “dizer sobre os sofrimentos de sua gente.” (BRAGA, 2019, p.110-116).

Além do que foi exposto acima, a exploração e injustiça contra o trabalhador. Porque, voltando ao diálogo com a teoria socialista luta de classes, presente em obras do pensamento do povo, do intelectual e autodidata João do Vale, essa porcentagem que ele cita, nessa música em Carcará, que invade o pensamento, atua nas bordas, que fez parte do trecho do espetáculo show opinião, um dos primeiros tecidos poéticos de crítica à ditadura militar, que não foi censurado devido a sofisticação do seu trabalho artístico, o que não conseguiram identificar como crítica ao sistema, enfim, essa porcentagem vem com um questionamento feito pelo próprio João do Vale, que no que tange a exploração do trabalhador, em Vale, aparece como algo mais amplo, advém de uma demanda que ele faz à natureza. Por isso ele desabafa e afirma que perguntou a natureza, mas ela não lhe respondeu não. O que pode ser entendida, nos rastros das spectralidades, que atua em um pensar filosófico mais amplo, nas impossíveis aberturas, como o início de uma teoria filosófica em sentido prático no escapamento, materialidade. Que em seguida vem a hipótese desta, pois, se não é seca e enchente, fazendo daquela gente, forte e robusto, tem que estender a mão. Toda aquela porcentagem exposta acima, é a constatação, de que o povo nordestino é explorado, baseado no problema, por exemplo da fome, que não é necessariamente devido à natureza, mas sim a exploração de pessoas às outras. Visto que a constatação se segue, quando ele, João do Vale, afirma que enquanto toda essa fome acontece, um colar com 40 pedras de águas marinhas brasileiras, naquela época, por parte da política institucional brasileira, era dado à Rainha Elizabeth. Porém, esse nível crítico, essa consciência política em João do Vale não cabe nas teorias da política institucional logocêntrica. Porque estas constatações não são resultado de um estudo conceitual apurado que adveio de leituras de teorias políticas, ou das ciências políticas, ou da filosofia política vigentes e postas naquela época. Logo, essa crítica de Vale não é advinda da ideia de luta de classes de viés marxista e muito menos se encaixa nas suas cercanias, são pensamentos de consciência filosófica e política que aponta para patamares mais amplos e abertos. Onde o atuar pelas artes, pelo acontecer como artista do povo faz aparecer as veias desse pensar que é misturado, atravessado, com o esquisito edifício do poético. A partir deste povo, que voa ao mesmo tempo, imerso, nos problemas atuais e cruciais do próprio povo.

O carcará – pássaro que não migra que permanece no sertão seja no tempo de “roça queimada” ou de “invernada” – metaforiza o opressor. É o relato da sobrevivência em um mundo hostil. É o centro da relação de representatividade entre o cancionista, que testemunha os voos do pássaro, e a comunidade representada, que pode ser tanto o Nordeste com sua aridez e pobreza, quanto o Brasil com a opressão do regime militar. (BRAGA, 2019, p.110-116).

A escolha por esse tipo de ave de rapina põe em destaque a representação da morte que circunda e ronda os animais recém-nascidos. (BRAGA, 2019, p.110-116). Representa, além disso, o poder soberano, que contorna o ar, avoando “quenem avião”, com seu “bico volteado que nem gavião”. (BRAGA, 2019, p.110-116). Portanto, o pensamento de João do Vale, é um viver da migração, sendo outro quase termo parceiro de travessia. Que desta advém inúmeras afinidades envolvendo desconstrução da arquitetura, onde o *coreo-grafar* do artista-pensador é uma *marca*, deixa *rastros*, com o pensar da corporeidade e cultura corporal afro-maranhense, expressa nos hifens das experiências de João do Vale munido de suas migrações e das suas composições em todas essas viagens e legados deixados, nos rastros de seus inúmeros passos, gingas e molejo arquitetônico-corpóreo nas bordas.

3.7 Travessias Afro-Maranhenses: Reggae e Bumba meu boi

Outro dia tava num salão de reggae lá pras a banda do Maranhão;
Vi uma Maguinha com missanga no cabelo no meio do salão;
Baixo tá no pé, corpo na canção;
Toca a radiola essa Maguinha é um furacão;

Eô-ô, êo...

Quem ela é?
Rita, Ambrosina, Maria das Dores;
De onde ela é?
De São Paulo, Nova York ou dos Açores...

Maguinha tu parece que é baiana;
dança como jamaicana;
Tem cintura caribenha;
Maguinha do Sá Viana;

Baixo tá no pé, corpo na canção;

Toca a radiola essa Maguinha é um furacão;
Eô-ô, êo”.

Letra: Maguinha do Sá Viana
Autores e interpretes: Alê Muniz/Cesar Nascimento.

Um dos maiores destaques para se tratar do pensamento filosófico, às margens, no viés da travessia, e sua úmida corporeidade espectral afro-maranhense é a presença do Reggae que é adotado pelas massas de pessoas negras, principalmente nas periferias do estado do Maranhão.

Neste, como expresso na letra acima, intitulada *Maguinha do Sá Viana*³³, corpo-pensamento atravessam horizontes, compõem lugares, e abalam outros terrenos arquitetônicos na travessia, que no caso da cultura corporal afro-maranhense, se dá desde África, perpassando pela Jamaica, Caribe até gingar pelas bordas do Estado do Maranhão.

Por conta dessa constatação e para evidenciá-la, usam-se aqui elementos da pesquisa de *Euclides Barbosa Moreira Neto*, intitulada *O Poder Simbólico das Radiolas de Reggae na Cultura Maranhense*. Onde, o autor expõe que “há aproximadamente quatro décadas, o gênero reggae aportou em terras maranhenses,” e pontua que este, “vindo da Jamaica e conquistando significativa parcela da população periférica de São Luís e dos principais centros urbanos da região norte maranhense.” (MOREIRA NETO, 2011, p.10).

A pesquisa segue ao afirmar que este gênero “chega sem apoio oficial” e sem uma indústria de manipulação de massa para essa população preta, que “tem grande incidência de analfabetos, assalariados, e de famílias pobres das margens das cidades, que passaram a ressignificar e reinterpretar à luz da cultura local, adquirindo características próprias.” (MOREIRA NETO, 2011, p.10). Tornando as travessias ainda mais abertas fazendo a criação de outros horizontes nos territórios ocupados pela chamada massa regueira.

Nesse movimento das massas “*a configuração técnica das “radiolas de reggae”*, com seus padrões suntuosos, que passaram a ganhar apreciadores, estudiosos e pessoas comuns, são pontos marcantes na implantação da cultura do reggae no Estado do Maranhão.” (MOREIRA NETO, 2011, p.10).

Vale lembrar que é na América Central onde se localiza a região do Caribe, que acolhe a ilha da Jamaica, e que, por conseguinte, tornou-se a pátria mãe do reggae, surgido na segunda metade dos anos sessenta do século passado, sendo um produto cultural fruto de vários movimentos socioculturais e religiosos, inclusive refletindo o caos e a condição sub-humana daquele povo caribenho. Por outro lado, a maioria dos negros trazidos para o Maranhão é oriunda de Angola, Cabo Verde e Guiné Bissau. Nessa região, destacaram-se a fortaleza do Castelo de São Jorge da Mina, hoje chamado Elmina, capital da colônia; o Forte de Santo António de Axim (atual Axim); o Forte de

³³ *Maguinha do Sá Viana* é uma conhecida letra e música de reggae do Maranhão. O termo maguinha ou maguinho vem do estilo do interior do nordeste brasileiro em falar com relação a pessoa mais magra, sem muita gordura no corpo, se tornando uma expressão popular. E Sá Viana é um bairro da periferia de São Luís do Maranhão, situado no eixo da área Itaquí Bacanga da Grande Ilha, capital do estado do Maranhão, que compreende 58 bairros, com uma população estimada de 185 mil pessoas, em sua maioria população negra. De acordo com as últimas pesquisas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Nesse sentido, *Maguinha do Sá Viana* é o contar de uma mulher negra que dança em um salão de reggae pelo bairro do Sá Viana, como diz a própria letra, pelas bandas, ou seja, por algum lugar, como as bordas, as margens, na periferia do Maranhão.

São Francisco Xavier (atual Osu) e o Forte de São Sebastião de Shema (atual Shema), tendo essas fortalezas se transformado nos principais esquadros de negros escravos, para as Américas, incluindo a Jamaica e o Estado do Maranhão, sendo esses negros apelidados de Negros-Minas. Portanto, os Negros-Minas foram transportados aos milhares para o Estado do Maranhão e para a Jamaica, tendo, na sua convivência diaspórica, influenciado as culturas locais dessas duas regiões, fazendo surgir manifestações culturais, hibridizadas, a partir dos sons dos tambores africanos e das crenças religiosas herdadas da África, tais como o “Tambor de Mina”, no Maranhão, e a “Pocomina, na Jamaica”. (MOREIRA NETO, 2011, p.30-31).

Para esta pesquisa os elementos acima compõem o relato de edificações afro-territoriais, de movimento úmido, espectral nas corporeidades pretas, onde as travessias, nas margens levaram a acontecer esse “poder” que emerge das massas regueiras, pois os *negros-minas*, também com o hífen de suas travessias, “foram transportados aos milhares para o estado do Maranhão e Jamaica.” É esse cruzamento, denominado de “convivência diaspórica, que influenciou as culturas locais dessas duas regiões.” Expondo com isso, os exemplos do forte movimento do pensamento filosófico popular que se dá à margem, como citado no início dessa investigação via Rafael Haddock-Lobo.

Essa força da cultura popular de massas, atravessadas por esses pensamentos filosóficos, que estão vagando, de modo fantasmagórico, pelo povo, das massas, “fez surgir manifestações culturais” misturadas, nas suas encruzilhadas, a partir das travessias que se deu com “os sons dos tambores africanos e das crenças religiosas de heranças africanas, tais como o “Tambor de Mina”, no Maranhão e a “Pocomina na Jamaica”.” (MOREIRA NETO. 2011, p.31).

Em se tratando da Pocomina ou Pocomania como manifestação religiosa jamaicana, o autor em questão, aborda que sua visão serviu para a seita rastafári, como acontecimento e estilo de vida que se deu nesses cruzamentos, a partir de 30 do século XX. Além disso, mais tarde, a mesma Pocomina, “viria a ser um dos fundamentos filosóficos que inspiraram o surgimento do reggae da Jamaica.” (MOREIRA NETO, 2011, p.31).

Por outro lado, esse fato serviu para aproximar a influência herdada pela cultura africana nessas duas regiões, objeto deste estudo, uma vez que esse fenômeno ocorre entre duas regiões distantes aproximadamente 5.000 (cinco mil) Km entre si, no entanto quando os tambores e sons Africanos ecoam, os seus filhos arrancados à força têm, na diáspora fragmentada, um reencontro cultural de forma simbólica. (MOREIRA NETO, 2011, p.31).

Essa misteriosa, secreta e notória força dos tambores que se dão no horizonte maranhense e lugares ocupados pela massa regueira, com a presença sonora, de herança africana, “desde o início dos anos 70 (setenta), do século passado,” opera transformações pelo referido estado. Essas ancestralidades espectrais acontecem através da “utilização da estrutura das radiolas com várias caixas amplificadoras semelhantes aos “Sound-Systems” jamaicanos dos anos 40 e 50.”

(MOREIRA NETO, 2011, p.32). O que alarga, provocam outras aberturas no que se refere a ideia de úmida e espectral corporeidade, as margens, nas travessias com as experiências coloniais afro-maranhenses. Os tambores, que no reggae aparecem, como heranças, através das radiolas, são espectros corpóreos afro-egípcios, afro-pretos, no entre dos hifens e etc. O que faz proliferar passeios e cruzamentos. Como exposto abaixo nas manifestações culturais.

Essa representatividade festiva do reggae envolve, por exemplo, festas de santo da igreja católica em comunidades rurais e urbanas do Estado, comemorações festivas diversas, aniversários de distritos, povoados e cidades, festas de ciclos temporários como o carnaval, São João, natal, etc. e a natural aceitação popular que fez surgir centenas de casas noturnas na periferia dos centros urbanos maranhenses. (MOREIRA NETO, 2011, p.32).

Com isso, *“baseado neste elenco de situações históricas e territoriais ocorridas na região norte e no litoral oeste do Estado do Maranhão, verifica-se que a inserção do reggae na cultura maranhense é produto de relações diaspóricas,”* como exposto em algumas passagens dessas, acontece na companhia, visível e invisível, dos espectros filosóficos, das heranças das experiências coloniais, que desde o contexto *Egito Negro* (Kemet), deixou inexatos rastros (origens indecifráveis e não fixas), através do seu importante material filosófico, que eclode pelas margens, ocorrendo assim aberturas para impensáveis metamorfoses.

Outro quase pensamento, nas bordas, sobre corpo, corporeidade e cultura corporal, mediante as espectralidades filosóficas, suas ancestralidades filosóficas ou também filosofias das ancestralidades (espectralidades), que emerge aqui inúmeros valores da cultura corporal afro-maranhense, que nas travessias *“ocuparam territórios”* e desenharam novos lugares *“a partir de reconhecimentos e mobilidades culturais.”* (MOREIRA NETO, 2011, p.32).

Neste sentido, *“observa-se que as relações sócio- culturais ocorridas na América Latina são impregnadas de movências”* (travessias nas margens das experiências coloniais) que foram atravessadas *“pelas populações locais de forma contundente, o que extrapola a simples relação binária de colonizador e colonizado, centro colonizador e periferia dominada, entre outras.”* (MOREIRA NETO, 2011, p.32). Sendo outra constatação, filosófica popular, acerca das margens e desvios.

Por isso, expõe-se que *“esse fenômeno foi também verificado”* com o advento das travessias *“do gênero reggae do território jamaicano para o território brasileiro, principalmente no Estado do Maranhão, tornando-se uma ação transformadora do lugar”* e dos territórios, com suas móveis edificações a partir das visíveis e invisíveis radiolas de reggae e seu secreto acontecimento *“mais significativo.”* (MOREIRA NETO, 2011, p.32).

A sofisticação das estruturas sonoras do reggae, que no Maranhão foi apelidada de radiolas, representou um ponto catalisador e motivador dessa aceitação relampejante, pois se estabeleceu no Estado, principalmente na capital maranhense e principais cidades da região conhecida como baixada maranhense, um clima de disputa simbólica entre os radioleiros, causando, de maneira informal e espontânea, uma popularização arrebatedora, principalmente junto às populações menos favorecidas. (MOREIRA NETO, 2011, p.33).

3.8 Influências do Reggae Jamaicano no Maranhão

De acordo com o seguimento destas explicações, ainda trazendo os fantasmas afro-filosóficos às margens, nas experiências coloniais afro-maranhenses, Moreira Neto dá continuidade nestas trans-versalidades e coloca que “talvez a proximidade da ilha de São Luís e do litoral norte brasileiro com o Caribe tenha sido uma das influências do reggae,” onde foram imprescindíveis “as fronteiras maranhenses,” como destaque, os fluxos, os cruzamentos que acontecem nessa “*região do litoral ocidental*” do estado. (MOREIRA NETO, 2011, p.49).

Nesse sentido, Moreira Neto afirmou que “é bem provável que nesse contexto esteja o que Frantz Fanon”, (1986 *apud* HALL, 2009, p. 40) denominou “o fato da negritude”, além disso, ainda citando outro pensador, agora Stuart Hall, explicou esse acontecimento como sendo a raça que permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indivisível, no Caribe. (MOREIRA NETO, 2011, p.49). Sendo outros valores, consequências dessas travessias e de questões filosóficas nessas margens. Por isso, “a África que tem se tornado “pronunciável”, enquanto condição social e cultural de nossa existência,” segundo afirma Hall (2009, p. 40 *apud* MOREIRA NETO, 2011, p.49). Um continente, cujas origens incertas, pairam e espectram Colonialidades, assombram, munidas das visíveis e invisíveis filosofias das ancestralidades, nas suas afinidades afro-diaspóricas, fazem aparecer as espectralidades filosóficas poucos estudadas pela tradição filosófica que priorizou e se inclinou para a ideia, apenas, de filosofia como reflexão. Nesses escopos espectrais, corpóreos, úmidos, fluidos, que são fundo sem fundo, como nas desconstruções arquitetônicas, os cruzamentos são frequentes, como nas secretas “suposições” do ritmo do reggae afro-maranhense, assim expondo outras hipóteses, logicamente, fazendo aparecer outros fantasmas e seus ritmos, sendo sempre mais de um, tanto se tratando de espectros como de ancestralidades afro-maranhenses.

Algumas hipóteses iniciais podem esclarecer o fato de que o povo maranhense e os habitantes da região da baixada e da pré-amazônia ocidental maranhense, antes mesmo da chegada do ritmo reggae por aqui, tinham grande empatia pelos ritmos oriundos do Caribe, como a salsa e o merengue, pois estes ritmos eram executados de maneira muito regular nas emissoras de rádio AM e FM, principalmente AM, durante os anos sessenta e setenta, e o são até hoje. (MOREIRA NETO, 2011, p.49).

Uma das afinidades que as ancestralidades filosóficas utilizam com os valores da travessia e margens é a expressão clandestina. Aquela que na extra-oficialidade, logo, o segredo que existe e opera no cotidiano, numa permissão não permitida, é uma realidade que movimenta outra metodologia espectral filosófica.

Foram “as fronteiras clandestinas do contrabando praticado pelos marinheiros que chegavam ao porto da cidade de Cururupu, no litoral maranhense,” que operaram, sendo outra hipótese, para a chegada do “ritmo do reggae no Maranhão, em especial na capital, São Luís.” Onde possibilitou, segundo Moreira Neto, as estratégias amadoras de surgimento das “radiolas, nos salões de dança,” invadindo, nos improvisos dos seus donos, “os meios de comunicação de massa, especialmente as emissoras de rádio AM e FM.” (MOREIRA NETO, 2011, p.55).

Sem dúvida, “quem resume como se deu a introdução do reggae na região maranhense é” Karla Cristina Ferro Freire (2010, p. 36) que ressalta que “a história do reggae na capital maranhense começou nos anos 1970”. (MOREIRA NETO, 2011, p.55). A pesquisa segue ao deixar exposto que “não se sabe ao certo qual foi a trajetória do ritmo da Jamaica a São Luís”. Assumindo assim o acontecer em secreto, como suposto, que neste escapamento se dá outra realidade que habita e vagueia nos seus rastros arenosos e sonoros que influenciam tanto as massas regueiras como as pesquisadoras e pesquisadores. Mas, “ela concorda que é provável que os primeiros discos tenham entrado no Estado através de marinheiros que vinham da Guiana Francesa e aportavam em Cururupu.” (MOREIRA NETO, 2011, p.55- 56), ou seja, pelas margens do interior estado do Maranhão, nas bordas, reforçando as características das travessias.

Moreira Neto acrescenta que Freire ainda afirma a possibilidade de que os “marinheiros, lisos e sem dinheiro para pagar produtos essenciais, refeições inclusive, trocavam vinis de reggae jamaicano por comida e bebida com donos dos bares, ” inserindo nessa suposição até a alternativa de pagarem “as prostitutas com essa troca, incluindo nessa teoria até as que faziam ponto no Porto do Itaqui, em São Luís.” (MOREIRA NETO, 2011, p.56). Um dos maiores portos do mundo todo de fluxo de mercadorias, sendo o grande encontro de marinheiros de vários continentes.

Um dos defensores dessa hipótese é “o dono de radiola” de reggae “Maurício Capela.” Ele confirma que “os marinheiros davam os vinis de presente para as prostitutas do porto,” e acrescenta outra importante constatação, para ele, as “meninas rolavam os discos para os namorados e amantes da terra, iniciando uma prática itinerante de circulação desses presentes.” (MOREIRA NETO, 2011, p.56). Eis aí relatos de outros fantasmas espectrais acerca das filosofias sobre a indústria cultural pelo mundo. Onde, o fluxo e contrabando,

características as marginalidades, também faz acontecer novos movimentos, novas perspectivas.

A “outra versão que é bastante difundida na região, é a de que o reggae chega a São Luís, vindo da Guiana Francesa, com o disco Galaxy do grupo Toyota, caracterizado como música negra.” (MOREIRA NETO, 2011, p.56). E assim, assumindo as afinidades da massa preta e pobre da periferia do estado do Maranhão.

Mas uma das hipóteses levantadas “com o maior acolhimento desse ritmo” se encontra na ideia de que “a facilidade com que o reggae roots jamaicano³⁴ foi absorvido na capital maranhense se deu pelo fato de que São Luís é a 2ª capital brasileira com maior número de habitantes afrodescendentes”. (MOREIRA NETO, 2011, p.56).

Dos fatos desse gostar do segredo, que opera de forma visível-invisível, com as travessias das experiências coloniais tem na inserção do reggae no Maranhão um dos “fatores mais intrigantes na relação com o povo maranhense, o acontecer dos grandes sucessos internacionais que explodiram pelos quatro cantos do mundo serem cantados num idioma estrangeiro, no caso o inglês.” (MOREIRA NETO, 2011, p.56). E “como o público maranhense “consumidor” desse ritmo, ser um número imenso de pessoas sem conhecimentos com a língua portuguesa,” sem nenhum contato ou “estudo prévio com o inglês, logo, à primeira vista, suas mensagens, a rigor, não são compreendidas pelo povo pobre e negro da periferia de São Luís.” (MOREIRA NETO, 2011, p.56), porém, como uma outra característica do paradoxo presente na experiência colonial franco-magrebina derridiana, mas de outra versão, sendo até uma inversão diferenciada desse interdito, o pertencer e o não pertencer opera no viés que atravessa, marcas, rastros, na vertente marginal da pele preta africana-diaspórica, ou seja, distinta expressão ancestral-filosófico-corpóreo e também ação de uma filosofia, nas margens, ao modo da úmida corporeidade-espectral.

Esse tema, espectral, filosófico, úmido com a corporeidade preta marginal, “é melhor discutido a partir do depoimento do músico Fauze Beydoun, líder da banda “*Tribo de Jah*”.” Para ele, existe “uma proximidade, aqui afinidades, muito grande entre a maneira como o reggae se instalou na Jamaica e no Maranhão,” sendo uma identificação “cultural entre negros maranhenses e jamaicanos.” (MOREIRA NETO, 2011, p.57). Expressão no vivenciar do segredo e paradoxal de uma linguagem que advém das *marcas espectrais da Colonialidade*,

³⁴ Nessa época, existia um sucesso do reggae pela Jamaica, onde Bob Marley e outros rastafaris negros do reggae roots geravam influências, porém, para além do estilo, a própria travessia preta do reggae para o Maranhão ainda é espantosa pela distância e adaptação. Levando a São Luís do Maranhão ser considerada a capital do reggae no Brasil, a Jamaica Negra Brasileira.

materialidades filosóficas, da cultura popular, nas margens e suas experiências coloniais.

Para o líder da banda “Tribo de Jah”, embora os integrantes do movimento regueiro e a própria massa regueira não entendam a letra das músicas “aquilo tudo tem a ver com ele, mesmo a nível do subconsciente, que captou a mensagem. A identidade é a mesma, o cara tá cantando lá, falando da violência policial, do racismo [...] a mesma coisa acontece aqui”. (MOREIRA NETO, 2011,p.57 apud BEYDOUN, abril/91 apud SILVA, 1995, p. 48).

3.9 Outras Incorporações do Reggae no Maranhão

Mais um dia se levanta;
Na Jamaica brasileira;
Mais uma batalha que desperta;
A nação regueira;

Eles descem dos guetos logo cedo;
 Se concentram nas praças e ruas do centro;
 Lavando, vigiando carros, vendendo jornais;
 Construindo prédios, obras, cuidando de casas e quintais;

São menores, maiores brasileiros;
São os dreads verdadeiros do Maranhão;

Regueiros guerreiros;
 Dreads verdadeiros;
 Regueiros guerreiros;
 Do Maranhão;

Ninguém jamais parou para pensar;
 Na sua condição de cidadãos com direitos;
 Lutando em condições desiguais;
 Lutando contra preconceitos, diferenças sociais;

Só que no fim de semana o reggae é lei;
 No toque, no pop, no espaço;
 Todo regueiro é um rei;

Regueiros guerreiros;
 Dreads verdadeiros;
 Regueiros guerreiros;
 Do Maranhão;

Ninguém jamais parou para pensar;
 Na sua condição de cidadãos com direitos;
 Lutando em condições desiguais;
 Lutando contra preconceitos, diferenças sociais;

Só que no fim de semana o reggae é lei;
 Dançando um reggae na Ilha do Amor, São Luís do Maranhão;
 Todo regueiro é um rei;

Regueiros guerreiros;
Dreads verdadeiros;
Regueiros guerreiros;
Do Maranhão;

Letra/: Regueiros Guerreiros
Canção: Banda Tribo de Jah.
Composição e interpretação: Fauzi Beydoun.

A partir desta letra intitulada *Regueiros Guerreiros*³⁵, um dos hinos do Reggae Roots do Maranhão, expressando acima, várias grafias, que nos levam ao transitar de outras textualidades, utiliza-se estes trechos assim para deixar, fazer aparecer com notoriedade outros *Espectros Corpóreos* e as singulares travessias do Reggae Jamaicano no Maranhão, a partir das forças ancestrais, seus, retornos na *différance*, com os sons dos tambores, que migraram, pelo menos através dos seus distintos rastros e aparições, desde África, perpassando pela Jamaica, com os seus atravessamentos afro-diaspóricos, região do Caribe e adentrando provavelmente, via contrabando, na clandestinidade, o norte do Maranhão. Operando assim a resistência de nações, como a massa da população pobre e preta do Maranhão que compõe a chamada, denominada acima, nação regueira.

Sendo essa resistência acontecendo na travessia afro-maranhense pelas ondas sonoras em Cururupu, na Baixada Maranhense. Desenhando outras leituras acerca das manifestações de filosofias populares brasileiras e seus aparatos espectrais de resistências da *Colonialidade*, bem como as materialidades filosóficas nos escapamentos das experiências coloniais. Registrando assim, o estado de São Luís do Maranhão como a capital do reggae, a Jamaica Brasileira, numa performance que a teve como chegada provisória ainda estando em movimento. Mas que se deu com suas migrações, que são também movimentos na resistência espectral.

Por isso, nestas travessias e valores filosóficos espectrais (ancestralidades), afro-diaspóricos, envolvendo os sons dos tambores e o Reggae Roots maranhense-jamaicano, utiliza-se aqui algumas constatações da tese de *Marcus Ramúsy de Almeida Brasil*, intitulada *O Reggae no Maranhão: Música, Mídia e Poder*.

O que nos apresenta outros elementos acerca dessas travessias regueiras, que vai se misturar ainda mais no meio de outras manifestações da cultura popular maranhense como o Bumba Meu Boi. Bem como expõe esses percursos e aparições afro-maranhenses sobre os tambores com outra ideia de tempo e espaço.

³⁵ *Regueiros Guerreiros* é o grande sucesso da banda *Tribo de Jah*. Um grupo de músicos cegos, que em uma das primeiras escolas de cegos do estado do Maranhão, nos tempos livres, resolveram aprender e ensaiar músicas de reggae. Nesses deslocamentos da vida, eles trazem experiências afins, na *différance* com estes escritos.

Como coloca Sodré, o ritmo africano possui o poder de gerar o *sair de si*, re-mitifica a presença sensitiva do étnico e do sagrado através do som. Essa capacidade se evidencia na característica essencial do ritmo africano como uma *voltar sobre si mesmo*. A temporalidade cósmica de um salão de reggae possui o mesmo tempo cíclico de uma roda de tambor de crioula ou de nyiabing. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.67).

Assim, “os sons tribais do nyiabing presentes residualmente no reggae, ressignificados pelos negros maranhenses, marcam o ritmo africano que possibilita o religare”, ou seja, não deixa de evidenciar o abstrato-material que acontece se proliferando pelo salão de reggae com “o sentimento de uma ancestralidade recuperada pela música, pelo ritmo, pela dança.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.67).

No sentido de acontecer através do “som ancestral, tribal, que dialoga visceralmente com o público pobre maranhense do outro lado do Caribe, reverberando e significando para os povos diaspóricos do Atlântico negro brasileiro.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.67).

O “*nyiabing* é o elo rítmico, religioso e sonoro entre o reggae e o rastafarianismo e, conseqüentemente, agrega uma intencionalidade mais política à sonoridade reggae, do ponto de vista do ritmo.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.66).

Nesse viés, segundo o referido autor, “é nessa relação entre tambor de crioula e os tambores do *nyiabing* que reside um dos pontos residuais, situados no ritmo, que unem os negros do Maranhão e Jamaica.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.66-67).

Deve-se esclarecer que as aproximações existentes estão nos elementos percussivos que se assemelham entre *nyiabing* e tambor de crioula e no universo tímbrico, que, proveniente dos couros esticados em tambores de madeira em armações circulares, oportunizam tímbricos graves, médios e agudos muito parecidos. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.66).

Porém, “no evento científico “Encontro de Estudos Caribenhos” realizado em São Luís, entre os dias 03 e 06 de novembro de 2010, pelo NEAB/UFMA – Núcleo de Estudos Afro Brasileiros discutiu-se, transdisciplinarmente,” acerca de elementos da “realidade caribenha na América do Sul.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.67). Onde nesse contexto o reggae roots que acontece no Maranhão foi um dos destaques.

“Na ocasião de um dos debates do Encontro, o jornalista, pesquisador, ex-político e empresário de reggae, Ademar Danilo proferiu uma analogia muito interessante sobre as relações de identidade entre Maranhão e Jamaica.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.67). Em que o mesmo tem um vasto e profundo conhecimento sobre as origens do Reggae no Maranhão. E, assim, ele reforçou essa identificação do reggae roots no Maranhão “*através das religiões de*

origens africanas,” nas palavras dele, “*existem nos dois lugares.*” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.67).

No caso do Maranhão, o Tambor de Mina, que é uma religião de povos negros de origem Mina e Gêge, que só existe no Maranhão e tem seus rituais emblematizados pela tradição mantida no terreiro Casa Fanti Ashanti, de Pai Euclides, maior guardião desta cultura no estado. Na Jamaica, existe a religião *Pokomina*, originária do mesmo território étnico do Tambor de Mina maranhense, região dos povos localizados próximos à Costa do Benin. Na decomposição da palavra *Pokomina*, Ademar Danilo afirma que a corruptela “Poko” é uma onomatopeia dos sons dos tambores do povo Mina jamaicano, e a palavra *Pokomina*, em uma tradução cultural inter-semiótica, é o equivalente jamaicano à palavra “brasileira” Tambor de Mina. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.67-68).

E também, “assim como no Tambor de Mina maranhense, na *Pokomina*³⁶, a possessão transcendente dos adeptos se é alcançada através do toque dos tambores e da dança.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.68).

“Mesmo que as religiões guardem suas distâncias e especificidades por terem se realizado em realidades próximas, mas distintas,” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.68), as travessias e cruzamentos, nas suas performances pautadas na materialidade, onde as barreiras geográficas poderiam ser empecilhos, ao modo como expõe o pesquisador, faz totalmente sentido.

Para a construção do tecido identitário do reggae com a cultura popular do Maranhão, essas correlações são muito importante, pois o reggae se legitima junto ao público pobre local através das festas da cultura popular: Festas de São Benedito, Festa de São Pedro, Festa de São Marçal, Festa de São Sebastião, Festa do Divino Espírito Santo. A partir do fim da década de 1970, onde havia um mastro sendo levantada, uma procissão para algum santo ou um tambor de crioula para São Benedito, o “santo preto”, ou mesmo o batizado ou a morte de um bumba-meu-boi, havia, comumente, também, uma caixa de som tocando músicas internacionais, dentre as quais o reggae e o merengue eram as mais festejadas pelo público. Com o passar do tempo, o reggae se tornou hegemônico. Assim é que esse gênero musical internacional foi, desde meados da década de 1970, gravitando nos festejos religiosos da cultura popular local. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.68).

Esse movimento de identificação do reggae, com “elementos residuais e emergentes da

³⁶ O pesquisador em tela também faz uma relação transversal entre a *Pokomina* e os valores filosóficos da religião Rastafari, que segundo ele, embasou a constituição do pensamento do Reggae Roots, que nas suas travessias da Jamaica, nos rastros das influências africanas, também causa provocações em comunidades negras afro-estadunidenses e na região da América central, se somando ao movimento preto e de periferia maranhense. Os estudos filosóficos da religião rastafari ganham fortes adeptos. Em *Babilônia em Chamas*, letra e canção da banda *Tribo de Jah*, encontra-se uma mensagem afins com a leitura da *torre de Babel* que Derrida expressa, muito bem utilizado tanto por Rafael Haddock-Lobo, em *Fantasmas da Colônia*, como em Dirce Solis, nas suas explicações acerca das singularidades, na *différance*, acerca da desconstrução. As chamas da destruição é a confusão que Jah operou para que, na torre de babel, ninguém consiga mais se entender, tribo de jah parte desse mundo confuso. O fogo na Babilônia é aqui, as aporias para os desvios, onde todos que tem suas verdades e suas mentiras, mas assim possam temer as chamas da ira, se lembrar de outra ideia de Jah, diferente. Com outras aberturas. Nesse sentido, *Babilônia em Chamas* é um retorno na *différance* das provocações filosóficas do pensamento rastafári.

religião africana persistem na órbita de realização do reggae para além-mar da Jamaica em solo maranhense,” atravessando outras manifestações da cultura popular, esta relação forte com a diversidade cultural local “é uma tônica até hoje no campo de realização do reggae no Maranhão.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p. 68).

O caldeirão cultural de São Luís inclui um tipo específico de indivíduo, que é a síntese da “identidade sincrética” que estamos querendo elucidar. É o indivíduo conhecido pelos maranhenses como “brincante”. O “brincante” é aquela pessoa que participa de várias “brincadeiras” da Ilha, no São João ele toca matraca no “Boi”, na festa de São Benedito ele bate “Tambor”, no aniversário da morte de Bob Marley ele vai para o reggae. Este indivíduo sente-se atraído pela pulsão coletiva que é proporcionada pelas instituições culturais de origem africana, que são essencialmente baseadas no sentido da vibração interna do corpo no transe. (ALMEIDA BRASIL, 2011,p.69 *apud* BRASIL, 2005, p. 47).

Sobre essas inéditas exposições de outras travessias e cruzamentos, envolvendo o reggae e as manifestações da cultura popular maranhense, o pesquisador inicia um significativo relato.

Ele afirmou que ao “acompanhar periodicamente os programas de rádio e televisão de reggae percebeu-se, que, no dia 13 de junho de 2011 foi anunciado nos programas de rádio,” a apresentação de uma “Radiola Reggae, ambos os” programas tratavam da “radiola Super Itamaraty, que haveria reggae na festa de São Pedro.” Era a grande e famosa “festa de São Pedro, que é o festejo popular mais comemorado pelo povo maranhense.” (ALMEIDA BRASIL, 2011,p.69).

Na véspera de 29 de junho, dia do Santo, todos os bois que “brincaram” a temporada junina, têm que ir ao Largo de São Pedro, localizado no bairro da Madre Deus, próximo ao centro cidade de São Luís, pedir bênção ao guardião das chaves do céu, agradecendo pela temporada que se realizou e pedindo graças para o ano vindouro. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.69).

Assim, “a festa de reggae foi montada ali próximo, na Passarela do Samba, aproximadamente a 500 metros do Largo de São Pedro.” (ALMEIDA BRASIL: 2011,69). Com “a radiola Super Itamaraty, anteriormente aos momentos mais importantes do Bumba Meu Boi no Largo de São Pedro” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.69), realizando seu baile com seus passos de dança e corpos colados, comum no estado do Maranhão.

A festa de reggae iniciou-se às 22h horas e terminou aproximadamente às 03h da manhã. No Largo de São Pedro, os momentos mais intensos se dão a partir das 04h da madrugada e se estendem até aproximadamente 10h30. Porém, inicia-se realmente antes, por volta da meia noite. Preferiu-se, nessa ocasião, não adentrar o baile de reggae, mas sim, acompanhar do lado de fora, o fluxo intermitente de pessoas entre o Largo de São Pedro, na festa do boi, e a Passarela do Samba, no baile de reggae.

(ALMEIDA BRASIL, 2011, p.69).

No que se refere ao “público, em sua maioria negro e mestiço, circulava normalmente entre os dois espaços plenamente.” (ALMEIDA BRASIL, 2011,p.69). E nesse costumeiro cruzamento, onde o reggae marca presença, “percebem-se muitas pessoas com instrumentos musicais dos bois, como exemplo, matracas e maracás, que entram na passarela do reggae para dançar.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.69).

Ao final do baile regueiro, praticamente “todo o público presente migrou para o Largo de São Pedro, onde levemente, aos modos dos passos de dança, foram acompanhar a grande ritualística que envolve o pedido de bênção realizada pelos bois ao Santo.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.69).

Nesse sentido, é um destaque a arquitetura e formação territorial do *Largo de São Pedro*, movido para esse encontro sagrado entre os brincantes, nas festas populares, e o Santo, “pois é composto por uma praça ampla que se localiza na parte inferior do Largo, ao nível do mar.” Com vistas para o in-finito. “Ao centro da praça há uma grande escadaria que dá acesso à Capela de São Pedro, onde fica a imagem de São Pedro sobre um barco.” Que é o local fundamental para esse grande ritual. “Outro acesso à Capela é uma ladeira lateral ao Largo, caminho natural de saída do boi da Capela, ou seja, entra-se pela escadaria e se sai pela ladeira.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.69). Não sendo necessariamente uma ordem fixa, logo, passível de inversão, o que denota uma maneira que incentiva a criatividade e o improviso nesse deslizamento performático em massa, dando a ideia de uma fluidez, que na formação arquitetural e territorial para a festa sagrada e profana, aponta para esse olhar da distinção, das suas aberturas, a maneira as artes de espaçar e do coreografar, se dando também com os hifens e ambivalências nas travessias.

Com isso, “alguns grupos de boi que chegam pela parte de cima do bairro da Madre Deus, descem a ladeira para acessar a Praça do Largo, na parte inferior.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.69). O que sem muito raciocínio lógico acontece na flexibilidade do movimento.

Esse movimento arquitetural, composição territorial, também ginga com o ritual sagrado dos bois, que consiste em chegar à praça, brincar com o batalhão, que é como se cognominam os membros de um grupo de bumba-meu-boi, e em seguida, “fazendo a subida das escadas no largo, tocando, cantando e dançando.” (ALMEIDA BRASIL: 2011,69), ou seja, nesse movimento afro-estético arquitetural, fica outro exemplo da importância do pensar pelos desvios na arquitetura, mais precisamente na edificação como algo que se dá no fluir e não fechada numa restrita ideia de alicerce imóvel.

O percurso e movimento nesse desenho arquitetural tornam-se importante também por isso, para que deixe acontecer essa fluidez e cruzamentos dessas brincadeiras. “Após subir a escadaria, o grupo de boi evolui sua brincadeira dentro da Capela de São Pedro por alguns minutos”. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.69). Para assim grafar o evento.

Posteriormente, o boi, que ganha vida com a performance do seu “miolo”, que é a pessoa que fica por baixo do couro do boi, dando-lhe movimento, pede bênção a São Pedro *em frente à imagem do Santo*. Este é o momento mais sublime de cada boi que sobe à Capela. Algumas pessoas dos grupos de bois e das comunidades das quais os grupos fazem parte, também fazem questão de realizar suas orações e contemplar a imagem do Santo. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.69).

Isso tudo acontecendo com “alguns, absortos em suas orações, outros, ingerindo bebidas alcoólicas e dançando, mas todos reverenciando à sua maneira, as divindades que coadunam o sagrado e o popular mundano através da festa.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.69). Configurando, de maneira não passível explicação, a ideia, muito frequente em algumas festas das experiências coloniais, os sincretismos e cruzamentos.

Como se torna perceptível, com esses estudos filosóficos, às margens, acerca do reggae, nos seus cruzamentos e encruzilhadas, adentrou-se a outra expressão da cultura corporal afro-maranhense e ameríndio-maranhense, que é o Bumba Meu Boi do Maranhão, ou seja, outra expressão de encontro, cruzamento e encruzilhada. Ao tratar das travessias jamaicano-maranhenses do reggae roots, deparou-se com outras travessias, a das próprias manifestações culturais dentro do Maranhão que acontecem num relacionamento e fluidez de alta criatividade performática. E assim, abaixo, uma explicação, uma leitura, pautada nas travessias com os povos indígenas, acerca do Bumba Meu Boi do Maranhão, algo de sua história, enredo e mensagem.

O auto do bumba-meu-boi no Maranhão é um elogio à malandragem e à subversão ao poder hegemônico do fazendeiro pelo Pai Francisco, vaqueiro da fazenda. Na história, sua mulher, Catirina, grávida, está com desejo de comer a língua do boi mais amado pelo dono da fazenda, o boi Mimoso. Pai Francisco, por amor à esposa, corta a língua do boi e lhe oferece. O dono da fazenda percebe a falta do animal e chama os vaqueiros para o procurarem. Os vaqueiros chamam os índios, que conhecem melhor as matas. O boi é encontrado agonizando, à beira da morte. Toda a comunidade ou batalhão se reúne para orar pelo boi, mas é o pajé da tribo dos índios, com ajuda dos encantados, que conhecem os segredos das *feitiçarias*, quem consegue ressuscitá-lo. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.71).

Na descrição desse auto, vem a exposição das ancestralidades ameríndias-maranhenses. Nas composições e seus cruzamentos, que aponta para essa fluidez, nos encruzos, nos encontros e afinidades, aqui preto e indígena. Visto que *o historiador Wagner Cabral*, em algumas de

suas explicações faz aparecer as suposições das experiências coloniais afro-maranhenses no que tange o Bumba meu boi, no cruzamento com as experimentações do real nas curas operado pelos indígenas. Um dos atos do Bumba meu boi do Maranhão é marcado pelo conflito com a autoridade, senhor dono das terras, o senhor de engenho, que levou o negro, pela transgressão simbólica e material ordem dominante levado pelo desejo de sua esposa, a Catirina, mulher negra, de comer a língua do boi mais importante da fazenda, relutantemente atendido por Pai Francisco, o negro marido desta. Eis uma suposição do autor em questão, pois estas duas personagens negras (libertos? De pais escravos?), cômicas, mascaradas, grotescas, encarnam a rebeldia, a inconformidade, um certo espírito “balaio”, representando o pólo negativo da oposição (a Desordem). E, assim, o pesquisador segue para expressar que são esse casal, talvez de ex-escravizados negros, “Pai Francisco e Catirina quem melhor vivenciam a ambiguidade e a ambivalência gestados por essa oposição dual.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.71 *apud* 2005, p. 71). E são importantes, nesse contexto misturado, que envolve negros, cura operado pelos indígenas e o que está posto, o regime escravocrata representando no dono do boi, senhor da fazenda.

Por fim, entende-se aqui, se tratando destes cruzamentos, que a presença do reggae junto, transversalmente ou não ao bumba-meu-boi, também, não citado aqui, o tambor de crioula, tem uma relação com essa ideia da travessia nas experiências, corpóreos espectrais, coloniais e suas experimentações da realidade, como vivência, pesquisa e estudos, numa conexão com “o próprio gênero estrangeiro reggae roots jamaicano-maranhenses, junto aos espaços de resistência da população negra e pobre do Maranhão.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.71).

3.10 Bumba-Meu Boi do Maranhão: Corpo, Coreografias e Pensamentos nas Travessias Afro-Maranhenses

Lá vem meu boi urrando,
subindo o vaquejador,
deu um urro na porteira,
meu vaqueiro se espantou,
o gado da fazenda
com isso se levantou.

Urrou, urrou, urrou, urrou
meu novilho brasileiro
que a natureza criou

Boa noite meu povo
 Que vieram aqui me ver
 Com essa brincadeira
 Trazendo grande prazer

Salve grandes e pequenos
 Este é meu dever
 Saí pra cantar boi bonito pro povo ver

São João mandou
 Que é pra mim fazer
 Que é de minha obrigação
 Eu amostrar meu saber
 Viva Jesus de Nazaré
 E a Virgem da Conceição
 Viva o Boi de pindaré
 Com todo seu batalhão
 São Pedro e São Marçal
 E meu senhor São João

Viva a estrela do dia
 São Cosme e São Damião

Urrou, urrou, urrou, urrou
 meu novilho brasileiro
 que a natureza criou

Urrou do Boi /Novilho Brasileiro
 Toada: Bumba Meu Boi de Pindaré

Com a toada Urrou do Boi³⁷, que é o hino do Bumba Meu Boi do Maranhão³⁸, do Bumba Boi de Pindaré, sotaque da Baixada, de origem na baixada maranhense, se chega a outros cruzamentos, novas experimentações do real, no viés corpóreo-espectral, no movimento de um

³⁷ Essa toada marca vários símbolos do Bumba Meu Boi do Maranhão, principalmente a memória de Coxinho, o dono da voz que encanta e cantava esta toada. Coxinho deixou algumas obras em composições como toadas, marcando e fazendo história no São João do Maranhão.

³⁸ Bumba Meu Boi é a expressão utilizada pela festa da cultura popular do Maranhão, por isso, Bumba Meu Boi do Maranhão, visto que características semelhantes a essa manifestação cultural é presente em vários estados do Brasil, porém com fortes distinções. Por exemplo, a festa popular Boi Bumbá que tem no festival folclórico de Parintins, que ocorre na cidade de Parintins no estado do Amazonas, em que existe por lá um bumbodromo, ou seja, um espaço enorme para apresentações de dois grupos culturais em forma de competição. No Bumba Meu Boi do Maranhão, são inúmeros grupos, advindos geralmente das periferias do interior do Maranhão e de São Luís, sem uma competição sistematizada, o que geralmente motiva os brincantes são as obrigações religiosas que estes firmaram compromisso ou as suas heranças culturais. Esta pesquisa, como tem o enfoque o viés filosófico através dos valores afro-maranhenses do Bumba Meu Boi, logo não faz parte aqui, detalhar outras manifestações culturais de outros estados do enorme continente brasileiro.

pensar filosófico na cultura corporal afro-maranhense, através do corpo, corporeidade e pensamento com elementos e grafias, artes espaçadas, do Bumba-Meu-Boi do Maranhão, nas suas heranças afro-diaspóricas.

Por conta disso, para expor essa composição estranhamente literária do corpóreo e com os espectros de filosofias populares brasileiras nas heranças de experiências coloniais afro-maranhenses, utiliza-se a tese do professor de Educação Física da Universidade Federal do Maranhão, o docente pesquisador *Raimundo Nonato Assunção Viana*, com a investigação intitulada *O Bumba Meu Boi como Fenômeno Estético*.

Esta tese também é o relato de travessia nas experimentações do real de vivências, do próprio pesquisador. Porque ele usa como pesquisa de campo o grupo de *Bumba Meu Boi da Liberdade* do bairro que ele nasceu, na periferia de São Luís do Maranhão e expõe as heranças, nos cruzamentos pautados nas comunidades quilombolas desse grupo cultural, a partir das origens, situado na cidade de Guimarães³⁹, interior do estado do Maranhão, onde se situa um dos maiores quilombos de resistência preta, a comunidade do Damásio. Por isso, nesses cruzamentos do Bumba Meu Boi do Maranhão, o referido pesquisador recorta a abordagem se valendo das inclinações, inversões nas heranças afro-maranhenses que compõe um escopo significativo de sua tese. E disso, ficam um pensar sobre a cultura corporal afro-maranhense, por meio das grafias afro-estéticas e elementos que o autor expõe com destaque.

Por isso ele relata que, no Bumba Meu Boi Maranhense, é uma manifestação cultural que se constitui no cruzamento entre os indígenas, negros e europeus, onde as heranças de África tem forte predomínio, pois o “Grupo Africano é provavelmente o mais amplo e mais antigo representante do Bumba-meu-boi maranhense, cuja suas raízes são originalmente africanas,” munidas de vários subgrupos, ramificações que decorrem desses rastros corpóreo-espectrais e “se expandiram por todo o Estado nos demais grupos, os subgrupos aconteceram próximos uns dos outros.” (VIANA, 2006, p.42). Com isso, por meio de outra pesquisa Viana mostra um exemplo dessa dimensão da força ancestral africana nesta manifestação cultural no Maranhão.

O fato é que enquanto o índio brasileiro era empurrado no sentido de determinadas

³⁹ Vale ressaltar que Guimarães é a mesma cidade que *Maria Firmina dos Reis* deixou seu imenso legado transversal, incluindo os pensamentos filosóficos nas afinidades com Achille Mbembe, onde a escravidão africana e suas consequências no mundo contemporâneo é um dos maiores problemas filosóficos da história da humanidade. Em que a resistência espectral, nos diversos campos, nos cruzamentos, na cultura popular, é um dos maiores capôs de estudos tanto da filosofia como dos outros saberes, expondo o ineditismo de Firmina, que é o colocar o escravizando como grande protagonista de suas obras, bem como a África. Com isso, utiliza-se aqui os resultados, materialidades da tese de *Raimundo Nonato Assunção Viana* como continuidade de maneira diferenciada acerca dos valores filosóficos afro-maranhenses, no viés de uma filosofia popular brasileira nas margens da *Colonialidade Espectral*.

regiões pra um confinamento forçado ou espontâneo enquanto o branco permanecia próximo às áreas mais povoadas e o negro - mandado ou fugido, espalhava-se por todo o Estado, disseminando seus cantos, suas danças seu jeito de divertir-se. (VIANA, 2006,p.42 *apud* AZEVEDO NETO, 1983, p.24).

Assim, as inclinações dessas heranças para o estudo espectral, nas Colonialidades, para a corporeidade e cultura corporal Afro-Maranhense. Uma das explicações é que “o grupo Africano tem como ponto forte o bailado sustentado pelas batidas de tambores.” (VIANA, 2006, p.42). Logo, corpo e tambor são marcas das relações ancestrais-corpóreas, outra maneira de resistência espectral no que tange a Colonialidade.

Nesse sentido Viana vai além com relação aos rastros, ao afirmar que “o tambor está presente em quase todas as manifestações e rituais da humanidade, pelo seu caráter mágico, aproximando o ser humano dos ritmos da natureza.” (VIANA, 2006, p.42- 43). Como exposto acima nas raízes do reggae jamaicano-maranhense, esse gostar em secreto dos tambores, com seus rastros religiosos, por exemplo, causam outras atmosferas, possibilitando o transe, o êxtase, o desapartar terreno, material, estando em terreno e no viés material, suas materialidades, tocando experimentações distintas desse real e cotidiano da cultura popular, sendo assim a força atualizada das ancestralidades, abstratas e concretas.

Nestas raízes entre corpo-tambor afro-maranhense, Viana argumenta e levanta dados de que um dos instrumentos mais importantes no Bumba Meu Boi sotaque de zabumba é a própria zabumba. Esta sendo de herança africana, que numa mistura e experiências nas percussões e batidas, fez com que “*a zabumba atravessasse os mares.*” (VIANA, 2006, p.49). E “conheceu povos, encontrou-se no litoral ocidental maranhense, na baixada maranhense.” (VIANA, 2006, p.49). Se localizando e atuando, nas suas materialidades “no município de Guimarães que tem a sua população predominantemente negra.” (VIANA, 2006, p.49).

Assim, os habitantes deste município, “descendentes dos antigos escravos africanos, os brincantes, se acalentaram com seu som,” fazendo acontecer o famoso “Bumba-meu-boi de Zabumba, Sotaque de Guimarães, o mais antigo e o mais africano dos bumbas do Maranhão.” (VIANA, 2006, p.49). Que é o referencial da pesquisa de tese de Viana, que aqui se inclina para o viés das grafias, nas artes de espaçar, dos seus movimentos, cultura corporal afro-maranhense, como exposição e estudos de outras experimentações.

Isto é significativo porque nos ensaios e apresentações desse grupo de Bumba meu Boi “ao aquecerem seus instrumentos também aquece que seus corpos, pois estes lhes são o seu prolongamento.” (VIANA, 2006, p.58).

Logo, “ardem seus corpos para poderem fazer arder outros corpos com os sons de seus instrumentos e os desenhos corporais de sua dança.” E nesse envolvimento, que é uma

experiência aquém e além-corpo, pensamento, “vem à primeira toada cantada pelo amo” do Bumba-Meu-Boi. Esta “toada já aprendida nos treinos é respondida pelo coro de vozes dos brincantes: vaqueiros, tocadores, caboclos de fitas e tapuias.” (VIANA, 2006, p.58).

“Outras respostas se encontram nos bailados desenhados pelos corpos dos brincantes que pouco a pouco em sobrepessos miúdos e repisados, vão se reencontrando em suas coreografias desenhadas.” (VIANA, 2006, p.58). Nessas gingas, toques, retoques, grafias corpóreas espaçadas, vai acontecendo, “pelo tronco, pernas, quadris, braços característicos de bailados africanos, influência forte nos grupos de Bumba- meu-boi de Zabumba.” (VIANA, 2006, p.58).

Nesse viés, ao outro modo da ideia do corpo singular nas travessias, desenho no escapamento do real, deixam-se inúmeras práticas, que no imprevisto e no imprevisível faz corpo e espectro acontecer, porque “sem paradas para acertar os passos, o bailado prossegue com cada grupo de brincantes em sua construção coreográfica característica.” (VIANA, 2006, p.58).

O quadril acompanha essa movimentação de um lado para outro em movimentação muito distante de um requebro, permitindo-se a virada do tronco de um lado para o outro. Sem movimentação específica os braços, bem como a cabeça, acompanham a fluência do tronco. Toda essa movimentação tem um andamento moderado para rápido, acompanhando a batida da bateria. (VIANA, 2006, p.58-60).

Assim, “em passos duplos, tronco girando de um lado para o outro. Essa é a movimentação básica do vaqueiro que traz na mão a vara, instrumento que servirá para campear o boi.” (VIANA, 2006, p.60).

No que tange ao percurso “a movimentação tem um andamento moderado para rápido, acompanhando a batida da bateria.” (VIANA, 2006, p.59-60) e com “movimentos moderados ou pequenos molejos de joelhos, gira em torno de si com ambos os pés ou em apenas um.” (VIANA, 2006, p.60).

Ele “gira também em torno do boi, obrigando a este se desviar, deslocar-se para trás, abaixar-se, encolher-se, expandir ou recolher o tórax em busca de desvencilhar-se das chifradas.” (VIANA, 2006, p.60).

Os caboclos de fitas balançam-se de um lado para o outro, fazendo transferência de peso de uma perna a outra, também giram em torno de si, movimentam o tronco de um lado para o outro, ora lento, ora com mais intensidade. A cabeça movimentase em pequenos maneios que vão favorecer o esvoaçar das fitas que compõem os seus chapéus; alguns deles usam uma das mãos para balançar o maracá, quando não, os braços acompanham a movimentação do corpo, semi-abertos na altura do peito. (VIANA, 2006, p.60).

Já “os batuqueiros, quaisquer que sejam eles, de zabumba, tambor de fogo ou pandeirinhos,” pois são diversos, “parecem sentir a vibração provocada pelas batidas que saem das suas mãos nos instrumentos e assim respondem em movimentações corporais percutidas de tronco, pés e cabeça.” (VIANA, 2006, p.60). Como o exposto acima, o corpo é um prolongamento da força sonora dos tambores.

No centro do círculo a figura principal da festa faz suas primeiras evoluções: é o boi, uma armação feita de jeniparana e buriti com formato próximo ao animal e a cabeça feita de madeira. Para os ensaios, essa armação é recoberta apenas de tecido. Ligeiro, em movimentos rápidos e diretos, o boi investe sobre os vaqueiros, obrigando-os a desvencilhar-se ou em giros sobre o próprio eixo, ou em torno do vaqueiro quase ou colados um ao outro, dançam como se ensaiasse um *par-de-deux*. (VIANA, 2006, p.61).

Esse “bailado que só possível por esse personagem que faz parte dessa” materialidade, fazendo acontecer à vida, “que é o miolo do boi, o homem responsável em dar vida,” celebrando o prazer e causando “adoração entre os brincantes.” (VIANA, 2006, p.61).

Aqui, a maneira dos interditos nas travessias e suas experiências coloniais, seja com a Colonialidade vivenciada de forma espectral por Derrida, ou então o viés franco-afro-maranhense, onde a ancestralidade ameríndia também se dá como experimentação do real, em ambas, várias e distintas, se percebe uma forma de representatividade com esse objeto quase estético expreso “sob a forma do animal boi. O miolo é o espírito do boi, sua alma corpóreo-espectral, seu duplo, aquele que lhe dá vida.” (VIANA, 2006, p.61).

A dança possibilita essa passagem, esse vaguear, na relação entre o miolo, o espírito do boi e o animal, na sua fantasmagoria espectral, próprio das expressões ancestrais da Colonialidade como resistência, pois “durante a dança o boi deve aparecer reencarnado. E para descansar de uma dança, o miolo desloca-se para fora e assim, exerce o poder de se retirar de dentro, que acabara de oferecer a vida.” (VIANA, 2006, p.62).

No que se refere ao ensaio desse grupo de Bumba meu boi, um destaque é que não existe uma preocupação quanto à homogeneização das danças no momento em que tudo esteja sendo executado. Isso “dá a compreensão de que não há uma coreografia de grupo, cada um executa seu movimento no momento de sentir necessidade de fazê-lo.” (VIANA, 2006, p.62).

Nesse sentido, “brinca-se com o tempo e o espaço, com exceção feita às de tapuias que, em alguns momentos, apresentam uniformidade de passos no tempo e espaço.” Mas estes também tem sua relação de liberdade com o universo, coreografando suas artes espaçadas, “se permitindo criar seu jogo de dinâmicas corporais.” (VIANA, 2006, p.62).

“Todas essas dinâmicas, desenhos coreográficos são realizados durante o ensaio, sem a presença de alguém que os conduza ou ensine aos iniciantes.” Isto porque todo o aprendizado é realizado na observação. (VIANA, 2006, p.62). Onde a experimentação se dá de forma frequente, na relação com o outro brincante, buscando adquirir o movimento na vivência, no cotidiano da relação.

3.11 Filosofia e Festa: Corporeidades a partir dos Sotaques do Bumba Meu Boi do Maranhão

O Bumba meu boi expresso acima é de sotaque de Zabumba. E com isso faz-se necessário tratar do ritmo e significado dos sotaques como uma grande festa, envolvendo corpo, corporeidade, território e outros deslocamentos arquitetônicos através dos edifícios fluidos que advém deste secreto gostar do Segredo que opera na *différance*.

Os sotaques de Bumba meu boi são os protagonistas do São João do Maranhão. Por conta disso que “entre os brincantes do boi, sotaque é sinônimo de ritmo, estilo do Bumba-meu-boi.” E nesse sentido, “convencionou-se a divisão do Bumba-meu-boi maranhense em cinco Sotaques: Zabumba ou Guimarães, oriundo da região da cidade de Guimarães; Orquestra, colocando como advindo da região do Rio Munin; Matraca ou Ilha” sendo esse “o estilo dos grupos de Bumba Meu Boi da grande região da ilha de São Luís,” inclusive envolvendo todas as quatro cidades desta ilha grande (Upaon-Açu); “Pandeirões ou Pindaré, oriundo da região do Mearim, representado pela cidade de Pindaré e o Sotaque de Costa de Mão, característico da região de Cururupu” (VIANA, 2006, p.39 *apud* AZEVEDO NETO, 1983). Com isso, no viés do estilo em *Esporas*, suas inversões metodológicas e deslocamentos, os sotaques operam outras corporeidades espectrais-filosóficas nos desvios, às margens. Porque o estilo aqui ganha outros patamares, outras dimensões, e os sotaques, expressos pela representatividade dos instrumentos dos grupos de Bumba Meu Boi, oscilam em materialidades filosóficas à maneira do viés entre a voz e a phoné, movimentando pela cultura corporal do Bumba Meu Boi do Maranhão, nessa relação instrumentos e o aquecer do corpo, como o vento buliçoso⁴⁰ que balançava os cabelos, com novos pensamentos acerca das grafias, seus rastros, escrituras, textualidades e *différance*. Sobre os detalhes abaixo algumas maiores informações:

⁴⁰ No que se refere às *textualidades*, corpo e arquitetura na desconstrução acerca do Bumba Meu Boi do Maranhão, existe uma toada (esta última entendida nos estudos do Bumba Meu Boi à maneira da música), uma letra que é também poesias e filosofia sobre a *ideia dos rastros* e da sustentação fluida na arquitetura dos pensamentos filosóficos. A letra se chama *Bela Mocidade*, de composição do cantor Donato de Paiva e Francisco Naiva. É uma toada do *Bumba Meu Boi de Axixá*, da região do Munin, sotaque de orquestra. Esse é uma das letras poéticas desta toada, *mas é que o vento buliçoso balançava os teus cabelos e eu ficava com ciúmes do perfume ele tirar...*

O primeiro sotaque de bumba-meu-boi a surgir foi o de zabumba, na cidade de Guimarães, Baixada maranhense. Os instrumentos rítmicos mais importantes possuem sua sonoridade extraída a partir do couro – de boi, no caso das zabumbas, e de cobra, na confecção dos tamboritos; os primeiros são responsáveis pelos graves; os segundos, pelos agudos. A *zabumba*, elemento grave desse sotaque, conduz todos os outros elementos rítmicos, ao lado do tambor-onça, que tem o formato de uma cuíca, mas possui um som grave e gutural. Esse sotaque é o mais fortemente ligado às raízes afro, tanto no toque, que se assemelha ao samba dos primórdios, quanto na dança, que é bastante gingada. (ALMEIDA BRASIL 2011, p.75).

Em seguida, o próximo sotaque.

Outro sotaque é o sotaque da baixada ou também chamado de Pindaré, por ter se originado no Vale do Pindaré, através da performance do boi Brilho da Noite. Esse sotaque se caracteriza pela extrema profusão de instrumentos de ritmo. De boi para boi, se diferencia a sonoridade, sendo guardada apenas a célula rítmica, mais cadenciada. O personagem mais emblemático do boi da baixada é o *Cazumbá*, que é uma entidade das matas: com uma enorme máscara (denominada “careta”) e sino de boi, que também compõe a rítmica, espanta os maus espíritos para bem longe do “batalhão”. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.75).

O próximo sotaque um destaque marcante:

O sotaque de costa-de-mão possui esse nome pelo fato de os instrumentos serem tocado com as costas das mãos dos ritmistas, que o fazem, em sua maioria, por pagamento de promessa ou obrigação. É o menor sotaque em termos de grupos organizados e só remanesce na cidade de Cururupu, Baixada maranhense. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.77).

Dando continuidade, o sotaque da capital do estado. Abaixo:

O quarto sotaque ora apresentado é o de matraca ou sotaque da ilha. Sua principal característica é o grande número dos principais batalhões, que são localizados na Ilha de São Luís, por isso, “da ilha”. É o sotaque mais presente na capital e seu som está intimamente ligado ao bater de matracas, elemento essencialmente marcante, que, quando tocado em conjunto e pela legião de fãs e pelo batalhão, o povo entra num verdadeiro transe. Outro elemento sonoro característico do boi de matraca é o pandeirão, que consiste em um instrumento circular, com estrutura de madeira, onde é fixada uma pele, que pode ser de couro de boi ou de acrílico. Do pandeirão podem ser extraídos tanto sons graves como agudos, dependendo da região e da intensidade na qual é tocada a pele do instrumento. O maracá, que é um chocalho de ferro com grãos de arroz, compõe o rol de instrumentos do boi de matraca. Os maiores bois de matraca do Maranhão são o boi da Maioba e o boi do Maracanã, comunidades populares importantes pela tradição. No boi de matraca, impressiona, também, o bailado dos caboclos de pena, com suas enormes fantasias de pena de ema, e as índias, que possuem bailados mais lateralizado do que o das índias dos sotaques de zabumba e da baixada, cujos bailados são mais circulares. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.77).

Por fim, eis um sotaque de Bumba Meu Boi, que trás a discussão filosófica sobre o se apropriar da cultura como forma de alienação, a partir de uma indústria da mídia cultural, é o

risco que persiste, quando manifestações culturais passam virar mecanismo do mercado e da política institucional. É aonde estudos sobre o sotaque abaixo chegam a discussões. Mas também, ele é muito bem visto pela sua criatividade e principalmente, expressa que os rastros e os restos podem ser restos para outras impensáveis criações. Onde o retorno não é o voltar do mesmo, sendo a resposta desse sotaque para os seus críticos advindos da defesa da tradição cultural. Assim esse forte diálogo se coloca. Eis o sotaque:

Há, ainda, um quinto sotaque, o de orquestra, surgido na região do Munim, mais precisamente na cidade de Rosário no estado do Maranhão. Reza a lenda que um grupo de boi vinha em caminhada por um povoado da cidade e um saxofonista veio tocando a melodia dos cantadores de toadas, inaugurando, assim, *o sotaque de maior sucesso da atualidade*. O sotaque de orquestra é o mais midiático e visualmente produzido de todos. Algumas diretorias de bois de orquestra fazem testes de fotogenia e preparação física em academias com povos indígenas que se candidatam a dançar no boi. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.81).

As inovações feitas pelo Bumba Meu Boi de Morros, por exemplo, grupo alocado nesse sotaque de orquestra ganha expansão, levando esse boi viajar o mundo com suas suntuosas apresentações, inclusive com encenações teatrais mais completas no viés dar artes, sendo outras maneiras do coreografar com a mídia e os espaços de apresentação do mundo. Por isso, coloca-se aqui a hipótese de outros elementos filosóficos, às margens, envolvendo populações e culturas, por meio da relação corpo, lugares e os sotaques, munidos de suas singularidades a começar pelas especificidades de cada composição coreográficas destes sotaques, nas idiossincráticas formas de pensar o estilo na filosofia, ainda em sentido mais aberto, mais diferenciador, na *différance* com as margens.

Sendo assim, outra ideia de filosofia a partir dos sotaques, onde as batidas destes instrumentos são as textualidades (acontecem nos contextos) que operam pensamentos filosóficos nas bordas. Não sendo nem por palavras, muitos menos pela phoné. Esses sotaques manifestam corpos dos brincantes, corporeidades e pensamentos, na vibração de outras aberturas, em novos contextos.

Nesse sentido, trata-se de amplas textualidades se referindo na relação corpo e sotaques. Como expressão de pensamentos nestes atos distintos de coreografias. Isto porque, na ilha grande, as matracas ocupam territórios, onde performances corpóreo-espectrais fazem soar horizontes sonoros, cujos seus ritmos ocupam o falar e o escrever, abalando e provocando novos pensamentos filosóficos.

Com isso, a fluidez de outros edifícios ocupam lugares da ilha grande, grande São Luís do Maranhão e atravessam distintas sinfonias, coreográficas pelo estado.

3.12 A Cerimônia da Morte do Bumba Meu Boi

Por fim, outro destaque “é a cerimônia da morte” do Bumba Meu Boi. “A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época.” (VIANA, 2006, p.105).

Ela “*é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos infernos e paraísos.*” (VIANA, 2006, p.105). Em que “o ritual de morte nas brincadeiras de Bumba Meu Boi marca oficialmente o fechamento do ciclo de apresentações,” e abertura para a im-possibilidade desse escapamento. No calendário dessa manifestação cultural “acontece entre os meses de agosto e setembro.” (VIANA, 2006, p.107).

O ritual da morte, nestas aberturas, na celebração, leva a uma aceitação para algo que não se sabe, para esse desconhecido, que nunca deixou de habitar com o quase conhecimento. Outra fase, e como celebração, precisa ser festiva. (VIANA, 2006, p.107).

Nesse sentido, é o “sentimento de tristeza pela despedida que o caráter de morte representa, condensa-se com o de festa e alegria nos brincantes por manter viva a saga da brincadeira e acreditar no rito de passagem para uma nova fase.” (VIANA, 2006, p.107). Outras aberturas, imprevisíveis, que sempre, de alguma forma, causa presença nessa ação da ausência.

Deixa-se abaixo a letra de uma toada do Bumba Meu Boi de Maracanã intitulada Reis da Encantaria, é a saudação deste grupo, um dos mais tradicionais, o que representa a Coroa⁴¹ de uma tradição, reconhecendo os Reis e Rainhas desses mistérios, onde abertamente e expostamente, as aparições do secreto têm altas dimensões nas Encantarias das religiosidades afro-maranhense, no cruzamento com essa manifestação cultural, O Bumba Meu Boi, sustenta o aquecer dos corpos, alarga-se nas incertas Corporeidades, desdobrando em novas ocupações de lugares, nas aberturas para outros abalos. Expressando também o mergulho nas infinitas diferenças, representados nos inúmeros reinos (lugares, territórios e desenhos cegos nas artes arquitetônicas do espaçar) abaixo saudados, em que contextos distintos como Corpo e Arquitetura, nas margens filosóficas, continuam em suas inovações pelas visíveis e invisíveis escrituras.

Salve os terreiros que o pai Oxalá mandou;

⁴¹ A toada *A Coroa*, principalmente sua versão cantada por Maria Bethânia é uma forma reconhecimento desta tradição. O grande amo do Bumba Meu Boi do Maracanã foi Humberto do Maracanã, este que era mencionado como o Guriatã, outro pássaro da tradição dos povos indígenas, assim como Maracanã, ave cultuada pelas aldeias. O Guriatã um dos Reis das Toadas, que com esta letra, canta todos os Reinos da Encantaria, e suas aberturas para os Reinos que virão.

Turquia, Casa das Minas e a Cada de Nagô;
Viva Deus!
Viva as Rainhas!
E os Reis na Encantaria:
Rei Badé, Rei Verikirke – o Rei de Alexandria;
Rei Guajá, Rei Sucupira;
Rei Dom Luís, Rei Dom João;
Rei dos feiticeiros, dos exús e Rei Leão;
Rei Oxóssi, Rei Xangô;
Rei Camunda, Rei Xapoanã;
E Barão- Rei de Iguaré;
Projetam o Boi Maracanã;

Rei da Bandeira, o Rei da Maresia;
Rei de Itabaiana salve o Rei da Bahia!
E os Reis que não falei em verso;
Falo no meu coração!
Salve o Rei dos Índios!
Salve o Rei São Sebastião!

Letra/toada: Reis da Encantaria
Do: Bumba Meu Boi de Maracanã.

CONCLUSÃO

Este foi mais um relato de inúmeras *travessias filosóficas* com muitos outros. Nestes capítulos, os resultados de experimentações, desta pesquisa filosófica, foram expostos, à maneira de flexíveis gingados, que não se restringem a “meros” traços corpóreos. Mas que estão acontecendo no cotidiano, com as práticas de povos, onde nas suas singulares modos de viver, são movidas pelo visível e pelo invisível do gostar do secreto, do seu secreto e talvez, do que se ver de secreto no outro. Compondo as sustentações úmidas de outras silhuetas arquitetônicas para imprevisíveis e impossíveis deslocamentos.

Neste texto, que se intitulou, *Espectros da différance na Corporeidade: Desconstrução da Arquitetura e Cultura Corporal Afro-Maranhense a partir de Jacques Derrida*, os secretos atravessamentos já se encontram expressos nos cruzamentos deste título. Ele guarde e ao mesmo tempo expõe a ideia de encontros singulares que se sustentam nessa fluida afinidade, sendo o acontecimento como existência aberta.

No pensamento derridiano, *Espectros e Différance*, já operam como *rastros*, outro quase conceito de *Jacques Derrida*, que assim como os dois primeiros, acontecem na operação do quase SER. Onde este SER-NÃO-SER, são os hifens e o entre do visível-invisível corpóreo, ou seja, esse quase estar é a própria atuação. O que acontece sendo até mesmo no que não existiu, seu “simples” escapamento. Em que o estar nas margens da filosofia, ou seja, nas suas bordas, independente de onde acontecem estas, torna-se operação da ginga, o passo baixo, o pisar devagarinho, que envolve corpo e espaço, como o existir da *silhueta corpórea*, sendo aqui, para os estudos da Cultura Corporal na desconstrução derridiana, outras explicações acerca da ideia de inversões/deslocamentos e desvios. Logo, isso tudo com a ideia de Corporeidade na *différance* como *Textualidade*, outro quase conceito que ocupa operações na desconstrução da arquitetura. A Corporeidade desconstruída também acontece como *Con-Texto*. Que pode se encontrar com outros contextos mais distintos, sendo também operações da *différance* na Corporeidade.

O que nos leva a perceber, um pouco mais, dos desajustes das aparições espectrais que se dão no cotidiano, ou seja, da quase atuação dos espectros, principalmente quando inclinados para a ideia, marginal do corpóreo, do seu viés spectral, que não é nem espírito nem corpo vivo, é um entre, é um interstício, é o não acontecer que mesmo assim estar a aparecer, estar a acontecer, e disso, às margens, perturba como acontecimento de outros métodos, de outras materialidades, outras experimentações, onde entre o Ser e o Não Ser, o acontecer existe na linha tênue como edifício, linha fluida, espaço úmido-espectral.

Esses contextos abarcam experiências advindas, de maneira espectral, com as vivências nas colônias que passaram e passam ainda pelos resquícios, rastros, do sistema escravocrata preto-africano. Como outra toada das experiências coloniais derridianas, que foi exposto a partir de outras leituras que se depreendem de *O Monolinguismo do Outro*. Onde em *Fantasmas da Colônia* se incide o apontar para os espectros afro-brasileiros. E em *Democracias Espectrais*, pautadas do decorrer tanto das teses em *Fantasmas da Colônia* como do viés da Desconstrução de edifícios (de arquiteturas), é invocado as aparições das resistências dos quilombos no Brasil e o contar de suas heranças, que em outras aberturas e outros retornos, acontecem com materialidades e experimentações distintas. Reinscrevendo grafias espaçadas de territórios, lugares e outros suplementos arquitetônicos. Incluindo contextos de Corporeidades Pretas.

É nesse ponto que chegamos às barcas e maresias da Cultura Corporal Afro-Maranhense e as afinidades na *différance* franco-magrebina, rastros das experiências coloniais derridianas. Com isso, o aparecer de outros pensamentos, que pelas esquinas do atlântico, meio norte brasileiro, nessa representatividade desse *Grande Mar*, que é o outro nome de *Mar-Aranhão*, pulsam oceanos de experimentações. Novos cruzamentos acontecem por esses horizontes, que levam às singularidades do infinito, do im-possível.

Nesse sentido, adotaram-se pensamentos de dois grandes intelectuais afro-maranhenses que suas grafias não se restringem, buscam o para além. A frisar, *Maria Firmina dos Reis* e *João do Vale*.

De *Úrsula*, o grande texto de *Firmina*, para o aparentemente curto conto *A Escrava*. São “estranhas” literaturas, como afirma Derrida acerca o texto literário nos desvios, que além de burlar com a *Totalidade*, brinca com os espaços do infinito. Tem uma ginga de corporeidades pretas que como nas inversões abalam em deslocamentos, acontecendo do sistema escravocrata brasileiro para os dias de hoje. A pensadora poetiza e intelectual Maria Firmina dos Reis é a primeira da literatura brasileira que coloca a mulher preta como protagonista em seu enredo literário. Ela fez assinando com pseudônimos, sendo a marca em secreto, que não deixa de ser exposto. Além disso, ela também é a primeira onde as pessoas escravizadas são as protagonistas. É a inversão/deslocamento, corpóreo-contextual, que se dá nas resistências espectrais das vivências nas colônias. Exposição de outro retorno do brutal sistema escravocrata. Por sinal, Maria Firmina dos Reis também inaugura uma ética da resistência preta. Ao mostrar que a escravidão antes de ser um prejuízo político é um conjunto moral de práticas desumanas. Uma brutalidade que não condiz com a ideia de ser humano, como ser pensamento. Como ser ético. E isso, este legado, de sua literatura, se segue para uma ética contra a discriminação racial. Esse é retorno que o conto *A Escrava* deixa com suas novas aparições. Atuando junto e a partir da

“liberdade” dos escravizados no Brasil. Esse corpo filosófico: legal, político e ético de *Firmina* provocam outros contextos. No que tange a corporeidade na *différance* e desconstrução da arquitetura pelas margens filosóficas, através de estudos espectrais filosóficos e seus desvios da Colonialidade.

A ginga do corpo preto é grafia para além de uma simples dança. Ela é representatividade de criação de novos territórios, de desenho, nas heranças da cor da noite, úmida e incerta dos suportes que “sustentam” e “edificam” outras arquiteturas. Onde acolhimento é outro quase conceito que ilustra novas experiências arquitetônicas do mundo contemporâneo. Como as materialidades da arquitetura de *Francis Kéré*, na sua comunidade em Burkina Faso, país do continente africano. Onde a composição arquitetônica acontece através do mutirão das pessoas da própria comunidade, lembrando os rastros do acolhimento nos quilombos, que Marcelo Moraes já havia dito ao relatar sobre suas formas de resistência. Agora com um olhar que tangencia práticas de educação ambiental e provoca preocupação com a educação formal dos professores de escolas do local em questão, ou seja, um pensar sobre a arquitetura na África preta, que é prêmio Nobel da área, com outros contextos, textualidades envolvendo corporeidades nas suas mais distintas diferenças (*différance*).

Porém, outras composições arquitetônicas envolvendo o protagonismo de corporeidades pretas também se seguem nesse viés de ineditismo apontado pela textualidade de *Firmina*. Como outro grande exemplo sendo o coreografar do samba nas escritas espaciais da cidade do Rio de Janeiro. O movimento entre ginga do sambista, voz e seus instrumentos que operaram novos pensamentos na resistência e desvios da Colonialidade. Onde corpo, samba, território e viés úmido-espectral da arquitetura na desconstrução se cruzam. Escrevendo juntos, na *différance*, a cidade afro-brasileira Rio de Janeiro.

Esse cruzamento aparece em afinidades com as vivências afro-maranhense de *João do Vale*. Este que foi menino, vendedor de pirulito, pela capital do estado do Maranhão, grande ilha de São Luís, que migrou, travessou o meio norte e conquistou nesse Rio de Janeiro, esta última já munida das suas heranças escritas do espaço do samba, tornou-se a base fluída (úmida), para que o pensador João do Vale colocasse seus desenhos corpóreo (silhuetas-poéticas) através da filosofia popular brasileira expressa em suas canções. Por isso, fez-se um recorte voltado para as canções que flertasse com as travessias das experiências coloniais, expondo outros pensamentos de valores filosóficos às margens nos deslocamento da Colonialidade.

E assim, ainda sobre o último capítulo, outras travessias afro-maranhense, a saber, o Reggae Roots Jamaicano e o Bumba Meu Boi. Em que corpo desconstruído e os desvios de

herança franco-magrebina derridiana nas travessias arquitetura também operam escrevendo textualidades e escritas espaciais afro-maranhenses desta nova época, século XXI.

Esse corpo preto que se aquece ao com ancestral dos tambores afro-maranhenses e ginga, nas silhuetas pretas atravessadas pelo secreto gostar de fluir, de umedecer e de espectralizar, aparecer à maneira dos fantasmas, que vagam, dançam e encantam. São elementos dos passos baixos do reggae roots jamaicano-afro-maranhense. Que se misturam com as celebrações do Bumba Meu Boi do Maranhão, existindo às vezes em conjunto, às vezes em paralelo e às vezes separado, com linhas tênues de trânsito, como é o dia 28 de junho e 29 de junho no São João do Maranhão. Por sinal, o 28 de junho opera o encontro de grupos de Bumba Meu Boi com outros cruzamentos, é o passeio destes, Bumba Meu Boi do Sotaque de Matraca, da ilha de São Luís, pela tradicional Casa das Minas do Maranhão. Acontecendo na noite anterior à visita desses grupos na capela de São Pedro, santo católico. Rastreamos travessias com o encontro envolvendo outras ideias de corpo, corporeidade, território, lugares e arquiteturas. Casa das Minas do Maranhão que é uma das primeiras das religiosidades de herança africana no Brasil, onde no primeiro capítulo, nos flertes, afinidades com o gostar do secreto nas operações do feminino, como atuação das inversões, foi exposto sobre a *Saga de Nã Agontimé*. Por esta ficou a história que acontece pelo seu escapamento, onde a verdade se dá no que não se sabe se existiu ou não, acontecendo no secreto existir do mistério. E a continuidade da força matriarcal, do feminino como protagonista fazendo o movimento destas verdades e seus deslocamentos. Nas afinidades com o mistério da Serpente-Mulher, que habita a grande ilha do amor, Athenas Brasileira e Jamaica Brasileira, ambos os codinomes da ilha São Luís do Maranhão, o que expressam suas relações com o continente deste Grande Mar, Mar-Aranhão.

As questões acerca da desconstrução e *différance*, nas afinidades franco-magrebina derridianas com a cultura corporal afro-maranhense, incluindo os desvios da ideia de sustentação da arquitetura, se seguem no segundo capítulo, com a ideia do corpo úmido-espectral, os espectros da corporeidade em Derrida e as experiências filosóficas às margens expressos na operação das heranças da educação física escolar. Onde, este texto tem como cais, ponto de chegada as heranças da punção do Tambor de Crioula do Maranhão, outro relato corpóreo-espectral e úmido, afro-maranhense, mas que se soma aos valores educacionais das práticas corporais dos povos indígenas de uma cidade e região do estado do Maranhão. E na composição, dessa grafia espacial sobre o úmido-espectral corpóreo ficou as inversões/deslocamentos acerca do *Banho de Joana*. Outro flerte com o quase transcendental através do corpo, o *corpo espectral*, de *Derrida*, passando por *Clarice Lispector*, *Rafael Haddock-Lobo* e para além. Expondo, no viés das margens filosóficas, que tudo realmente flui,

sendo flexível, tênue, se dando à maneira do suplemento, experimentação do real com outras materialidades, que acontecem também e com o escapamento do existir em matéria visível. Se abrindo para a relação dos hifens e ambivalências do entre, visível-invisível, tanto para a arquitetura na desconstrução como para o corpo que ginga nos desvios. Por isso, a letra da toada Reis da Encantaria encerram, provisoriamente, estes escritos. Porque, as Encantarias, na cultura corporal afro-maranhense, ameríndio-maranhense e afro-brasileira, a tempos, escreve espacialmente, com outras escritas do espaço, essa materialidade filosóficas e suas escamentos, à maneira do ver-não-ver.

Assim, ideias de filosofias, ainda mais amplas, à maneira das aberturas das *espectralidades na filosofia*, como escreveu Derrida, são reinscritas com esses textos que tratam da cultura corporal afro-maranhense, da desconstrução da arquitetura, do corpo espectral e da corporeidade na *différance*, às margens filosóficas com as experiências coloniais como desconstrução da Colonialidade, e mais todas as outras, como o gostar do segredo nas artes do espaçar, coreo-grafias, desenhos incertos que nos impossíveis estão apontando para outras formas do acontecer no viés transversal, que já ensinam pelos povos, filosofia popular no cotidiano, estas são as teses que aqui ficam para novas escrituras, novas aberturas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA BRASIL, M.R.de. *O Reggae no Maranhão: Música, mídia e poder*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2011.
- ARAÚJO, A.C.B; SANTOS, J.R.C [Zeca Baleiro]. MUSSOTO, R. *A Serpente*. Outra Lenda. São Paulo: MZA/Abril Music. 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=so8BJCzOdL8>>. Acesso em: 06/2022.
- BERNARDO, F. *Coreo-Grafar ou a Arte de Espaçar*. In: FUÃO, Fernando Freitas. (Orgs.). *Arquitetura e Filosofia da Desconstrução: uma abordagem a partir de Jacques Derrida*. Porto Alegre: UFRGS, 2016.
- BERNARDO, F. *Eco-grafias*. Dar à Língua: Contra-Assinatura, Re-invenção e Sobre-vivência. Ovidio-Derrida. *Revista Filosófica de Coimbra*. Coimbra, volume 20, número 39 – março/2011. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/dfci/public_/publicacoes/eco_grafias>. Acesso em: 07. out.2021.
- BEYDOUN, F. *Regueiros Guerreiros*. São Luís: Cubo produções e edições LTDA. Tribo de Jah. 1995. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K2frSvI81Vk>>. Acesso em: 06. Jun.2022.
- BLONDY, A. *Jerusalém*. Dimbokro: The Orchard Music. 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WcqK9Ls7Eos>>. Acesso em: 06. Jun. 2022.
- BOI DA LIBERDADE. *Boi da Liberdade 2008*. São Luís: Bumba Meu Boi da Liberdade (Sotaque de Zabumba). 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xu8hf6rc0L0>>. Acesso em: 06 jun.2022.
- BOI DE MARACANÃ. *Reis na Encantaria*. São Luís: Bumba Meu Boi de Maracanã (Sotaque de Matraca). 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bAKkCdb8ifI&list=RDbAKkCdb8ifI&start_radio=1. Acesso em: 06/2022.
- BOI DE MARACANÃ. *A Coroa*. Interpretação: Maria Bethânia. São Luís: União Brasileira editoras de Músicas. 1997. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZtS3RAJFVU0>>. Acesso em: 06 jun.2022.
- CAPUTO, J. (org.) *Desconstruction in a Nutshell: A conversation with Jacques Derrida*. Nova York: Fordham Univ. Press. 1997.
- CARVALHO, J.C.B de. *Literatura e atitudes políticas: olhares sobre o feminino e antiescravismo na obra de Maria Firmina dos Reis*. Dissertação (Mestrado em Letras). Teresina: Universidade Federal do Piauí. 2018.
- CENTRO CULTURA VALE DO MARANHÃO. *Caboclo de Pena*. Curta-Metragem. Programa: Coreografias Maranhenses. São Luís: Centro Cultural Vale Maranhão. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bWntnwq6UHo>>. Acesso em: 06

jun.2022.

CHAGAS, M. *Se não existisse o Sol*. Interpretação: Fernanda Garcia. Toada: Bumba Meu Boi da Maioba (Sotaque de Matraca). São Luís: EM Produções. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D0mJqMxTb2Q>>. Acesso em: 06 jun.2022.

CORRÊA, D.S. *Dos Espectros de Marx para formações cidadãs na educação física escolar: uma leitura da desconstrução derridiana a partir de heranças espectrais*. In: ARAÚJO, M. MACAÍBA, B. (Orgs.). *Afinidades Marxistas*, volume 2. Gênero, Raça e Diversidade Cultural. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

CORRÊA, D.S. BARBOSA, T.A. DOS SANTOS, W.R. *O Neotecnicismo, A BNCC e suas consequências nos Subprojetos em Ensino de Filosofia dos Programas Residência Pedagógica 2018-2020*. Breves Aproximações Filosóficas. In: SOUSA, K.C.S. DE CARVALHO, F.O.M. (Orgs.). *Residência pedagógica [recurso eletrônico]: consensos e dissensos de um programa em(co) formação*. São Luís: EDUFMA, 2020.

COXINHO. *Urrou do Boi*. Pindaré: Bumba Meu Boi de Pindaré (Sotaque da Baixada). 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CAorV9-9G6E>. Acesso em: 06/2022.

DAMAZO, F.A.F.T. *O Canto de um Povo de um Lugar*. Uma Leitura das Canções de João do Vale. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). São José do Rio Preto: Universidade Paulista “Júlio de Mesquita”. 2004.

DANTAS, L.T.F. *Filosofia Desde África: Perspectivas Decoloniais*. Tese (Doutorado em Filosofia). Curitiba: Universidade Federal do Paraná. 2018.

DERZI MORAES, M.J.D. *Democracias Espectrais: Por uma Desconstrução da Colonialidade*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.

DERZI MORAES, M.J.D. NEGRIS, A. *Escrituras da Cidade: Ordem e Desordem a partir de Derrida*. In: SOLIS, D.E.N. DERZI MORAES, M.J.D. (Orgs.). *Políticas do Lugar*. Porto Alegre: UFRGS. 2016.

DERZI MORAES, M.J.D.; NEGRIS, A. *Geosambalidades: Corpo-Samba como Cartografias na Cidade*. In: SOLIS, D.E.N. DERZI MORAES, M.J.D. (Orgs.). *Políticas do Lugar*. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

DOS REIS, M.F. *Úrsula*. Romance. Belo Horizonte: Editora PUC Minas. 2017.

_____. *A Escrava*. O conto. In: DOS REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. Romance. Belo Horizonte: Editora PUC Minas. 2017.

_____. *Cantos à Beira-Mar e Gupeva*. São Luís: Editora da Academia Ludovicense de Letras, 2017.

DO VALE, J. *A voz do Povo*. Rio de Janeiro: Phillips Gravadora. O Poeta do Povo. 1965. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QO341SNLo4Y>>. Acesso em: 06

jun.2022.

_____. *Carcará*. Rio de Janeiro: Arquivo N, Globo News. Álbum Show Opinião. 1965/1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4L0DInKUnzc&list=RDEMke9SzEfy_cJbg7vtOdjtWA&start_radio=1&rv=_bFl6l1uMfM>. Acesso em: 06 jun. 2022.

_____. *Pra mim não*. Rio de Janeiro: Phillips Gravadora. O Poeta do Povo. 1965. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QO341SNLo4Y>>. Acesso em: 06 jun.2022.

_____. *Sina de Caboclo*. Rio de Janeiro: Phillips Gravadora. O Poeta do Povo. 1965. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NnN2hX2GC8s>>. Acesso em: 06 jun.2022.

DUARTE, E.A. *Maria Firmina, mulher do seu tempo e do seu país*. In: DOS REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. Romance. Belo Horizonte: Editora PUC Minas. 2017.

_____. *Úrsula e a Desconstrução da Razão Negra Ocidental*. In: DOS REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. Romance. Belo Horizonte: Editora PUC Minas. 2017.

DUARTE, J. MORETTI MEIRELLES, C.R. *Análise do Projeto e Técnicas Construtivas de Francis Kéré e seus Paralelos com Obras Arquitetônicas Executadas no Brasil*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie. 2017. Disponível em: <<http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/xiii/jornada/paper/viewFile/788/522>>. Acesso em: 5 maio de 2022.

FREIRE, K.C.F. *Que reggae é esse que Jamaicanizou a “Atenas Brasileira”?* (Dissertação de Mestrado) – Programa em Pós- Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2010.

FUÃO, F.F. *Querências de Derrida*. In: FUÃO, Fernando Freitas. (Orgs.). *Arquitetura e Filosofia da Desconstrução: uma abordagem a partir de Jacques Derrida*. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

GOTLIB, N. *Posfácio*. In: LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

GONDIM BRAGA, L.P. *João do Vale*. Poesia, Canção Popular e Testemunho. Tese (Doutorado Literatura). Brasília: Universidade de Brasília, 2019.

GOVERNO DO MARANHÃO. *Sotaque Costa de Mão*. São Luís: Bumba Meu Boi de Cururupu (Sotaque de Cururupu). 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d4VOgVlqL7U>>. Acesso em: 06 jun.2022.

_____. *Sotaque de Orquestra*. São Luís: Bumba Meu Boi Sotaque de Orquestra. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LR_MW_xNEek>. Acesso em: 06/2022.

HADDOCK-LOBO, R. *Os Fantasmas da Colônia*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2007.

HADDOCK-LOBO, R. *Para um pensamento úmido*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universitária do Rio de Janeiro (PUC/RJ). 2007.

ISAACS, G. *Night Nurse*. Kingston: Goldenlane Records. 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K6oYyG0KcvQ>>. Acesso em: 06 jun. 2022.

KEELER, M; BURKE, B. *Fundamentos de projeto de edificações sustentáveis*. Porto Alegre: Bookman, 2010.

KERE FOUNDATION. *Projetos*. Disponível em: <<http://www.fuergando.de/index.php/en/francis-kere>>. Acesso: 11 maio 2022.

KETI, Zé. *A voz do morro*. In: CONJUNTO A VOZ DO MORRO. Os sambistas. Rio de Janeiro: Som livre, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=027HQZITmFM>>. Acesso em: 06 jun.2022.

LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MARX, K. & ENGELS, F. *Manifesto Comunista*. Osvaldo Coggiola (org.) São Paulo: Boitempo Editorial. 2005.

MARACANÃ, H. *Maranhão, meu tesouro, meu torrão*. São Luís: Bumba Meu Boi de Maracanã. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eGna25C6V3c&t=4s>>. Acesso em: 06 jun.2022.

MARLEY, B. *Could You Be Loved*. Nine Mile: Álbum Uprising. 1980. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g3t6YDnGXAc>>. Acesso em: 06 jun.2022.

_____. *Slave Driver*. Nine Mile: Álbum Catch a Fire. 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jPOK-x7OGGE>>. Acesso em: 06 jun.2022.

MOREIRA NETO, E.B. *O poder simbólico das radiolas de reggae na cultura maranhense*. Dissertação (Mestrado Interinstitucional em Ciências da Comunicação). São Luís: UFMA/UNIVIMA/UFF. 2011.

MUNDICARMO FERRETTI, M.R. *Desceu na Guma*. O caboclo no Tambor de Mina no processo de mudança de um terreiro em São Luís: A casa Fanti Ashanti. São Luís: EDUFMA, 2000.

_____. *Maranhão Encantado: Encantaria Maranhense e Outras Histórias*. São Luís: UEMA editora, 2000.

NASCIMENTO, C. MUNIZ, A. *Maguinha do Sá Viana*. São Luís: Álbum Ilha Magnética. 1989. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NB9mFauXOU8>>. Acesso em: 06 jun.2022.

NASS, M. A noite do desenho. Fé e Saber em Memórias de Cego de Jacques Derrida. *Revista Ensaios Filosóficos*. Rio de Janeiro, Volume XI – Julho/2015. Disponível em: <<http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo11/MichaelNass.pdf>>. Acesso em: 08.

out.2020.

NUNES, M. L. F.; *Educação Física na área de códigos e linguagens*. In: NEIRA, M.G; NUNES, M. L. F. (Orgs.) *Educação Física cultural: escritas sobre a prática*. Curitiba: CRV, 2016.

O IMPARCIAL. *A história da toada “se não existisse o sol”*. São Luís: TV Imparcial. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i9YHCvE8MLU>>. Acesso em: 06 jun.2022.

PASTÓRIO, M.H; OLDONI, S. M. *Aproximações Teóricas: Os Caminhos da Arquitetura de Interesse Social Contemporâneo*. Cascavel: Centro universitário FAG. 2017. Disponível em: <<https://www.fag.edu.br/upload/contemporaneidade/anais/594c083f97fa6.pdf>>. Acesso em: 22 maio de 2022.

PLATÃO. *Obras Completas*. Trad. do grego por Maria Araújo, Francisco Samaranch et ali. Madrid: Aguilar. 1966.

SANTOS, F.M.S. dos.; CORRÊA, D.S; DOS SANTOS, G.L. *O Corpo Negro e a África a Partir de Achille Mbembe: Aproximações à maneira valorativa com a Capoeira Afro-brasileira*. In: CORRÊA. D.S. SANTOS, F.M.S dos (Orgs.). *Ética e Filosofia. Gênero, Raça e Diversidade Cultural*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

SARUP, M. *An introductory guide to post-structuralism and post-modernism*. Athens: University of Georgia Press, 1989.

SILVA, L. *Corpo em Diáspora. Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese (Doutorado em Artes da Cena). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2018.

SIMAS, L.A. HADDOCK-LOBO, R. RUFINO. L. *Arruaças: Uma Filosofia Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SIQUEIRA, A. *O corpo desconstruído: Argumentos para uma abordagem desconstrucionista da corporeidade*. Revista Motriz. Rio Claro, Volume XI – Julho/agosto/2005. Disponível em: <https://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/07SAS.pdf>. Acesso em: 08.out.2020.

SOLIS, D.E.N. *Desconstrução e arquitetura: uma abordagem a partir de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Uapê/Seaf, 2009.

_____. *Espacialidade e Espectralidades*. In: SOLIS, D.E.N. DERZI MORAES, M.J.D. (Orgs.). *Políticas do Lugar*. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

SOLIS, D.E.N. HADDOCK-LOBO, R. CORRÊA. D.S. *Os Contágios Filosóficos da Desconstrução Derridiana na Educação: os rastros descolonizadores do bumba meu boi e do tambor de crioula para as escolas brasileiras*. In: CORRÊA. D.S.SANTOS, F.M.S dos. (Orgs.). *Ética e Filosofia. Gênero, Raça e Diversidade Cultural*. Porto Alegre: Editora Fi. 2020.

SOLIS, D.E.N. CORRÊA. D.S. *O Gosto Espectral pelo Segredo em Jacques Derrida*. Uma leitura do visível e invisível e do secreto em pensamentos estéticos da desconstrução a partir de Memórias de Cego. Revista Poliética. São Paulo, volume 08, número 02 – dezembro /2020. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/PoliEtica/article/viewFile/52131/34317>>. Acesso em: 08.out.2021.

UNICEF - Fundo das Nações Unidas para a Infância. *Estatísticas: Burkina Faso*. Dados atualizados em 18 de dezembro de 2013. Disponível em <https://www.unicef.org/infobycountry/burkinafaso_statistics.html> Acesso em: 11 maio. 2022.

VIANA, R.N.A. *O Bumba Meu Boi como Fenômeno Estético*. Tese (Doutorado em Educação). Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

ANEXO

Anexos com breves comentários (CAPÍTULO 3)

Sobre o VOO DO CARCARÁ DE JOÃO DO VALE.

Figura 1- O poeta do povo



Fonte: Capa do disco “*O poeta do povo de 1965.*” (BRAGA,2019, p. 29).

Figura 2- O poeta do povo de 1965



Contra capa do disco *O poeta do povo de 1965.* (BRAGA, 2019, p.29).

Figura 3- Foto de João do Vale com Tom Jobim e amigos

Fonte: BRAGA, 2019.



Acima uma “foto de João do Vale com Tom Jobim e amigos.” (BRAGA, 2019, p.46). Com Tom Jobim, João do Vale expôs seu pensar sobre a “natureza”, respeito e gosto pelo segredo visível e invisível da natureza e a importância da preservação do meio ambiente, configurando outra forma de atividade ética e política.

Projetos Arquitetônicos em Francis Kéré

Figura 4- Revestimento e telhado das casas dos professores de Gando.



Fonte: KÉRÉ ARCHITECTURE, 2017. (PASTORIO; ODONI, 2017, p. 12).

Figura 5- Exemplo de Casas Tradicionais em Burkina Faso. Fonte: Kéré Foundation.



Fonte: DUARTE. MEIRELLES, 2017, p.12.

Figura 6- Escola Primária de Gando. Fonte:Kéré Architecture.



Fonte: DUARTE;. MEIRELLES, 2017, p.13.

Figura 7- Extensão da Escola Primária.



Fonte: Kéré Foundation. (DUARTE; MEIRELLES, 2017, p. 13).

Figura 8- Construção de Abóbadas, biblioteca de Gando.



Fonte: Kéré Foundation. (DUARTE; MEIRELLES, 2017, p.13).

Figura 9- Esquemas de Resfriamento. “Ventilação passiva auxiliada pelas aberturas de janelas e da cobertura dupla.” Fonte. LAFARGEHOLCIM FOUNDATION, 2012



Fonte: DUARTE; MEIRELLES, 2017, p.13.

Figura 10- Gregory Isaacs e o Reggae Roots do Maranhão

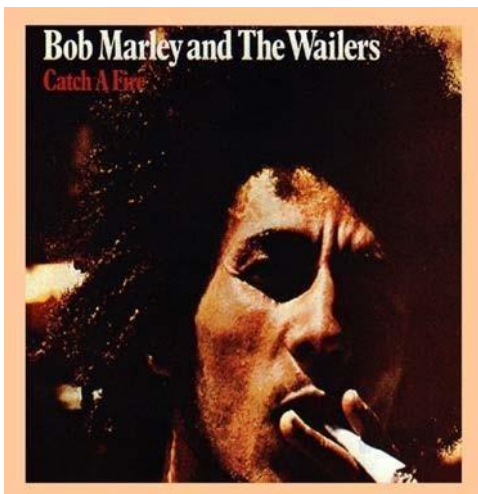


Fonte: ALMEIDA, 2011.

Acima a imagem do cantor jamaicano Gregory Isaacs, é o maior ídolo do reggae maranhense para a massa regueira na atualidade. Falecido no ano de 2010 realizou o último show em São Luís em 2009, com público de aproximadamente 7000 pessoas e com produção

da radiola Super Itamaraty. Fonte: <http://www.rasdans.rootsware.de/?cat=10>. (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.41).

Figura 11- "Catch a Fire" de 1972



Fonte: ALMEIDA BRASIL, 2011

Acima a Capa do álbum "Catch a Fire" (1972), que mudou a história do reggae no mundo, passando a ser adotado por milhares de pessoas, *"Bob Marley também um marco para o Reggae Roots Jamaicano-Maranhense."* (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.37).

Figura 12- Tambores Nyiabing

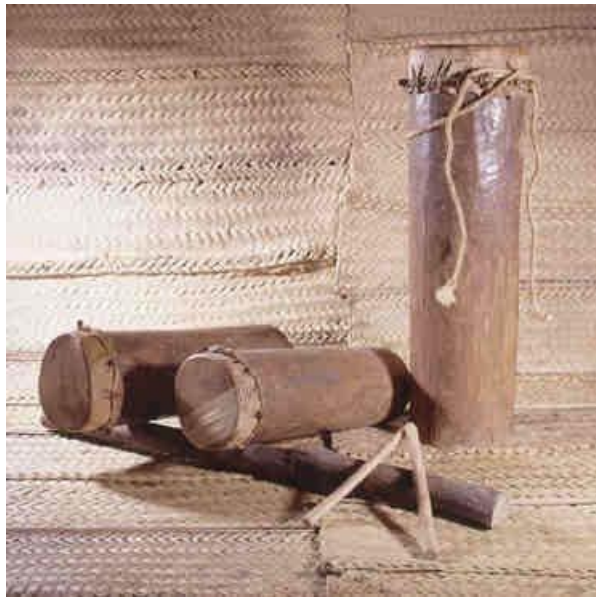


Fonte: ALMEIDA BRASIL, 2011.

Acima os *"Tambores Nyiabing, utilizados pelos rasta men, nos cultos antigos em África. Vão performar o reggae, tendo afinidades com a parêlha dos três tambores do tambor*

de crioula maranhense.” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p. 65).

Figura 13- A parelha do tambor de crioula do Maranhão



Fonte: ALMEIDA BRASIL, 2011.

Acima o que se denomina a “*Parelha de tambor de crioula maranhense.*” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.65).

Figura 14- A Super Itamaraty



Fonte: ALMEIDA BRASIL, 2011

Acima a enorme “*Radiola de Reggae, a Super Itamaraty, uma das maiores do Maranhão.*” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.84).

Figura 15- Corporeidade em Transe ao som das Pedras do Reggae



FONTE: ALMEIDA BRASIL, 2011, p.84.

Foto acima de regueiros dançando num salão de reggae em meio aos paredões e as pedras (denominação dos melos e músicas do reggae maranhense). No estado do Maranhão o reggae geralmente é dançado em pares, juntos, sendo também fruto de travessias com as danças adotadas na época do surgimento do reggae no estado, como o forró. Porém, não se depreende daí o viés ancestral, emitido pelos sons do reggae, pois “*na cultura africana, a não dissociação corpo e som na busca da transcendência é sintoma de extrema sintonia da corporeidade negra com as vibrações da natureza e do sagrado.*” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.90-94). Nesse sentido, a resistência a escravidão, no viés da Colonialidade, “*cria na arké negra uma capacidade de deslocamento do corpo para outro espaço-tempo, através de estratégias de transe e possessão operados através do som, do ritmo, do canto, da dança.*” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p. 90). Sendo assim, “*no salão de dança de reggae, também se pode presenciar e vivenciar o “sair de si” através da dança e da sinergia entre todos no salão.*” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.90). O encontro dos corpos com os passos sensuais, “*o calor do salão e o som da radiola proporciona uma experiência transeúnica, essa potência invade os corpos e transforma a caixa torácica em zona de vibração.*” (ALMEIDA BRASIL, 2011, p.90). Isso cria fortes sensações e sentimentos intensos que se maximizam ao serem compartilhados com o corpo do outro. Eis então os elementos da *Corporeidade Negra*, e as *Travessias do Reggae Jamaicano-Maranhense*.

Figura 16- Corporeidades ins-critas no Reggae Rotas do Maranhão



Fonte: ALMEIDA BRASIL, 2011.

Acima as vibrações afetivas do reggae inscritas nos corpos dos regueiros presentes. *“Marcas de uma política-vida. Que expressa os trechos expostos na imagem anterior.”*(ALMEIDA BRASIL, 2011, p.135).

Figura 17- Bumba Meu Boi do Maranhão.



Fonte: VIANNA, 2006, p. 45

Foto da Zabumba. Este é um “*instrumento que marca a batida do grupo africano do Bumba-meu-boi maranhense é a zabumba.*” E, além disso, “*é quem dá a maior característica do Bumba Meu Boi Sotaque de Zabumba, como o boi da Liberdade*” exposto nesta investigação. “*A Zabumba é um tambor grande coberto com couro de boi em ambos os lados. Antigamente, a circunferência que lhe dava forma era feita em madeira; atualmente é feita em zinco ou flandres.*” É também denominado como “*instrumento de percussão que chegou ao Brasil no século XVIII, tornou-se popular, sobretudo, pela sua presença em manifestações de sambas, batuques, maracatus, pastoris entre outros.*” (VIANA, 2006, p.45).

Figura 18- O Tambor de Fogo



Fonte: VIANNA, 2006, p.45

Foto do tambor de fogo, “*é o que dá o contra-tempo à batida da zabumba*”. Este outro instrumento, “*antigamente, era confeccionado com tronco de árvore (mangue branco ou siriba) e cavado a fogo, o que deu lhe o nome, e recoberto de couro cru de boi, preso por torniquetes de madeira*” (VIANA, 2006, p.45 apud AZEVEDO NETO, 1983).

E “*hoje a armação é confeccionada em zinco, utiliza-se ainda o couro de boi para cobri-lo. As batidas do tambor de fogo, assim como da zabumba, são feitas com ajuda de baquetas que recebem outras denominações como maçanetas ou marretas.*” (VIANA, 2006, p.45).

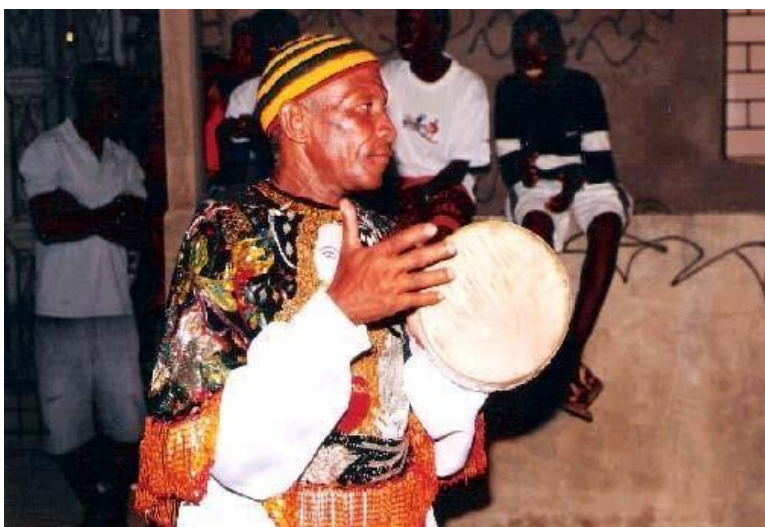
Figura 19- Tamborinhos



Fonte: VIANNA, 2006, p.46.

Acima, foto dos pandeirinhos ou “*tamborinhos com sons mais agudos,*” estes “*são feitos de madeira de jeniparana e cobertos com couro de boi, são batidos com as pontas dos dedos resultando em sons mais leves e repinçados.*” (VIANA, 2006, p.46).

Figura 20- Brincante com o Tamborinho



Fonte: VIANNA, 2006, p.13.

Figura 21- O Maracá



Fonte: VIANNA, 2006, p.46.

Foto do maracá, que marca a presença indígena no ritmo dos Grupos de Zabumbas. Cascudo (2002) diz que “o maracá é o primeiro dos instrumentos indígenas no Brasil, é o ritmador das danças e dos cantos ameríndios.” (VIANA: 2006, 46 e 47).

E seguindo, este “é uma cabaça na extremidade de um pequenino bastão-empunhadura. No seu interior há sementes secas ou pedrinhas, fazendo ruído pelo atrito nas paredes internas do bojo” (VIANA: 2006, 47 apud CASCUDO,2002, p. 360).

Figura 22- Conjunto de Instrumentos do Boi da Liberdade



Fonte: VIANNA, 2006, p.49.

Figura 23- conjunto de instrumentos do Boi da Liberdade



Fonte: VIANA, 2006, p. 49.

Foto do Ritual de Batismo do Bumba Meu Boi. “O batismo é um rito de transformação de status e,” sendo assim, “como todo ritual de transformação, seu objetivo central é a reestruturação radical da identidade do participante,” este “compreendido assim como rito de passagem, como ritual de transformação que confere aos batizados um status novo, um status livre de qualquer obrigação com a velha ordem.” (VIANA, 2006, p.70).

Figura 24- Detalhes do Couro do Boi



Fonte: VIANA, 2006, p. 78.

Figura 25- Caboclo de Fitas



Fonte: VIANA, 2006, p.78.

Figura 26- O Boi de Leonardo com a Comunidade



Fonte: VIANA, 2006, p.89.

Figura 27- As Tapuias



Fonte: VIANNA, 2006, p.90.

Acima, foto das Tapuias. “São meninas e moças que exibem uma indumentária em seda vermelha e branca e um cocar, adereço feito em compensado leve e recoberto por papel adesivo vermelho cintilante.” (VIANA, 2006, p.90).

Figura 28- O “Cortejo do Boi. À frente as tapuias.”



Fonte: VIANA, 2006, p.75.

Figura 29- “Máscaras de Pai Francisco e Catirina. Símbolo de identificação.”



Fonte: VIANNA, 2006, p.76.

Acima, as “Máscaras de Pai Francisco e Catirina. Símbolo de identificação.”
(VIANA, 2006, p.76).

Figura 30- Máscaras do Cazumbá



Fonte: VIANA, 2006, p.77

A última foto acima as Máscaras do Cazumbá. (VIANA, 2006, p.77). Segundo Viana citando Ferretti (83), na língua Quibumbo, de Angola, a palavra “Cazumbá advém de Cazumbi ou Zumbi que significa duende, alma ou fantasma,” no caso desta pesquisa, nas travessias franco-magrebins derridianas, sendo dotado de afinidades com o corpo espectral e a ideia de *Espectros*, ou *spectralidades*, e de acordo com a crença afro-brasileira, “*viaja à noite amedrontando e fazendo travessuras.*” (VIANA, 2006, p. 77).

Figura 31- “*boi pronto para a cerimônia da sua morte.*”



Fonte: VIANA, 2006, p.10.