

A PERFORMANCE DO CABOCLO ZÉ PELINTRA: CARNE TRÊMULA

CABOCLO ZÉ PELINTRA'S PERFORMANCE: CARNE TRÊMULA

**Claudio Cristiano Chaves das Merçês
PPGARTES-UFPA**

Resumo

O tema performance é elucidado no campo das artes cênicas, representando uma ampla fonte de pesquisa na área de Estudos Contemporâneos do Corpo. O artigo versa especificamente sobre a performance ritual tendo por referência a entidade Zé Pelintra, cultuado na umbanda, manifestação religiosa que contempla as matrizes africanas, católicas e kardecista, com rico teor de expressividade cultural. Objetiva-se analisar as potencialidades artísticas do caboclo Zé Pelintra na umbanda afro-brasileira como indutoras na construção performática contemporânea. A metodologia envolveu pesquisa bibliográfica qualitativa, abordagem fundamentada na Etnocologia de pesquisa de campo em Belém do Pará.

Palavras-chave:

Umbanda; performance ritual do Caboclo Zé Pelintra; etnocologia.

INTRODUÇÃO

As primeiras manifestações da prática umbandista tiveram início nas festas das senzalas, quando os negros comemoravam os orixás por meio dos santos católicos. Incorporavam os orixás e os espíritos dos ancestrais (Pretos-Velhos ou Pais Velhos) (Janaína Azevedo, 2010). Todavia, as tendas de cultos somente começaram a ser montadas pelos escravos foragidos, alforriados e os libertados pela Lei do Ventre Livre, Sexagenário e Lei Áurea. No Norte e Nordeste do Brasil surgiu a incorporação dos caboclos, índios das terras brasileiras como Pajés e Caciques. Estes foram

Abstract

The concept of performance is thoroughly examined within the realm of the performing arts, serving as a significant area of inquiry in Contemporary Body Studies. This article specifically addresses ritual performance, focusing on the figure of Zé Pelintra, who is venerated in the Umbanda tradition – a religious practice that integrates African, Catholic, and Kardecist influences, showcasing a rich tapestry of cultural expression. The aim of this study is to explore the artistic possibilities presented by the caboclo Zé Pelintra within Afro-Brazilian Umbanda, considering its role as a catalyst in the development of contemporary performance. The research methodology employs qualitative bibliographic analysis, utilizing an ethnocological approach to field research conducted in Belém do Pará.

Keywords:

Umbanda; Caboclo Zé Pelintra's ritual performance; ethnocology.

elevados à categoria de ancestral e passaram a ser louvados, como acontece no candomblé de caboclo (Paula Gimenez, 2009).

De acordo com a autora antes citada, a umbanda foi criada em 1908, pelo Mèdium Zélio Fernandino de Moraes, no Rio de Janeiro, influenciado pela entidade denominada de Caboclo das Sete Encruzilhadas, porém, antes desse acontecimento já existia o trabalho de guias (pretos-velhos, caboclos, crianças), bem como rituais com incorporações e o louvor aos orixás realizados nas senzalas, os quais foram combatidos pela Igreja Católica. A legalização da

seita, no entanto, só ocorreu em 1945, quando José Álvares Pessoa, dirigente de uma das sete casas de umbanda, fundada pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas, obteve, junto ao Congresso Nacional, a autorização. Antes desse momento, os praticantes sofreram várias perseguições por parte das autoridades.

Taíssa Luca (2010) esclarece que embora os negros tenham chegado ao Pará entre os séculos XVII e XVIII, eles não construíram nesse período a formação de casas de santo ou associações, porque se estabeleceram de modo disperso no território paraense. A primeira manifestação dos cultos afro-brasileiros chegou a Belém em meados do século XIX, trazidos pelos escravos vindos do Daomé (República Popular do Benim) para os Estados do Pará e Maranhão.

No Estado do Maranhão, segundo a mesma autora, foram fundadas a Casa das Minas (tradição Jeje) e a Casa de Nagô, em meados do século XIX. Empregava-se o termo mina, porque eram casas iniciadas por pessoas pertencentes ao maior grupo de escravos sob o domínio português: o Forte São José de El' Mina, situado na Costa do Ouro, atual Gana (África), que exportava mão-de-obra negra para diversas partes do Brasil. A partir dessa experiência, os mineiros criaram outras no Maranhão e migraram para Belém nos idos da época da Borracha e, depois, durante as décadas de 70 e 80, quando alguns paraenses foram ao Maranhão em busca de iniciação. O primeiro culto afro-brasileiro instalado em Belém foi a "Mina-Nagô", trazido pelos maranhenses radicados na Amazônia, no período da economia gomífera, quando fundaram os terreiros, extintos na atualidade. Em 1980 foi fundado o Terreiro de Mina Dois Irmãos, o qual era chamado Terreiro de Santa Bárbara, fica localizado na rua Pedreirinha, no bairro do Guamá, o qual foi aberto pela senhora maranhense Mãe Josina, atualmente chefiado por Mãe Luíza, chamada de Mãe Lulu.

A autora anteriormente mencionada divide a história da umbanda no Pará em quatro períodos: 1 - Período de pajelança - fase dos pajés, de origem indígena; 2 - Migração dos rituais africanos no final do século XIX, período da borracha, trazidos pelos nordestinos; 3 - Período da invasão policial nas casas de culto, com prisão de religiosos e destruição de seus

instrumentos rituais; 4 - Período de calmaria - dividido em dois períodos: década de 30, com o governo de Magalhães Barata, e a fundação da Federação Espírita, Umbandista e dos Cultos Afro-Brasileiros do Pará, em 1964 e do Supremo Conselho da Umbanda Cristã, hoje extinto. Nessa fase, as casas de santo foram agrupadas nas referidas entidades representativas.

Janaina Azevedo (2010) assinala que em 1971 foi criado, pela Associação dos Amigos de Iemanjá (AAI), em Belém, o Festival de Iemanjá, por iniciativa de pais e mães-de-santo da referida associação, evento que perdura até os dias de hoje acontece todo dia 7 de dezembro, às vésperas do dia de Nossa Senhora da Conceição.

CONCEITOS DE PERFORMANCE, CORPOREIDADE E PERFORMANCE RITUAL

Os primeiros estudos referentes à performance, segundo Hugo Lovisolo (2007), começaram na década de sessenta na Europa e, também, nos Estados Unidos. Inicialmente, teve certa preservação do uso desse conceito nas artes visuais, mas depois se ampliou para outras áreas do universo artístico, a exemplo do teatro, a performance ritual e a vida cotidiana. José Ligiéro (2003) pondera que qualquer pessoa, com talento e expressividade, pode realizar uma performance. Por isso é possível encontrá-la nos diversos eventos da vida social, inclusive nos rituais religiosos, a exemplo praticados na umbanda e no candomblé.

Ricard Schechner (2004, p. 39) evidencia que: "[...] qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento e exibição". A visão ampla de performance, enquanto criação e expressividade do gênero humano, é elucidada por Richard Schechner (2002 apud Amorin, 2004) no conceito denominado de "comportamento expressivo" pois, na sua concepção, qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser compreendido como uma atitude performática, cujo efeito é a exibição de movimentos e expressões, com a finalidade de comunicar sentimentos, emoções, ideias e fatos. Sete funções compõem atividade performática: entretenimento, realizar algo belo, expressar,

mudar ou estimular a identidade, curar ensinar, persuadir ou convencer e lidar com o sagrado ou demoníaco.

Com base em João Medina (2000), entende-se o conceito de performance parte do pressuposto de que o ser humano se expressa e se comunica por meio de seu corpo das mais diversas formas. A pessoa humana, ao usar o movimento corporal na ação performática, exterioriza sua cultura, seus conhecimentos, experiências, criatividade, e outros elementos da corporeidade. Durante uma dança, por exemplo, tais aspectos são trabalhados integrando corpo e mente, incluindo elementos espirituais, como é o caso da sensibilidade emocional ao praticar a atividade dançante.

Diante disso, entende-se que os desejos e as necessidades não são apenas biológicos, pois a corporeidade inclui a imaginação, o sonho e a fantasia. Segundo Ítalo Campos e Serguey Popov (2008), o corpo manifesta uma cultura, denominada de "cultura corporal", que tem características intimamente relacionadas às diversidades da realidade social com intencionalidades explícitas de expressões e comunicações, por meio de gestos na presença de ritmos, sons e música, desencadeando uma construção de expressão corporal. Cesar Huapaya (2007) afirma que a performance é uma cultura orgânica do espaço, transmite a espacialização do pensamento, das ideias, corpos, desejos e sentimentos diversos.

Na visão de Claudia Guedes (2008), é no corpo-próprio em performance que nós somos o próprio movimento de expressão, por meio da qual expressamos a sensibilidade humana. Esta resulta das experiências, vivências, habilidades e da socialização, constitui, no entender de Hugo Lovisolo (2007), uma construção histórico-social, com significados e significantes. Em seu âmbito, o movimento tem destaque especial, incluindo o fenômeno do ritmo, interpretado por Paulo Piccolo (2009), como uma expressão dinâmica presente na performance, caracterizado pela possibilidade de interpretar, cantar, falar, agir.

Com base nas explicações dos autores anteriormente mencionados, entende-se a performance como uma ação caracterizada pela comunicação corporal em suas diversas formas de expressão, a maneira de olhar, falar, dançar,

movimentar os membros, sempre transmitindo algo, uma mensagem, sentimentos, desejos, vinculados à cultura.

Quanto à performance ritual, Leda Martins (2003) ressalta que esta faz referência ao corpo como expressão de um conhecimento grafado no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, nos ritmos e timbres vocais. Quanto à realidade brasileira, expressa o tecido cultural do país, abrangendo não somente o africano, mas também o europeu, o indígena e os orientais. Por isso, nas manifestações performáticas dos rituais de origem africana, é possível identificar traços de outros segmentos culturais, a exemplo de vestimentas dos reis europeus, entidades indígenas. Nesse aspecto, a cultura negra pode ser denominada de "lugar das encruzilhadas".

A performance ritual, no sentido das tradições africanas, é um meio de sobrevivência da herança dos saberes africanos, inclusive os religiosos, pois a memória não se resguarda apenas em museus, arquivos, bibliotecas, mas também pelos chamados por Pierre Nora (1994 apud Martins, 2003), ambientes de memória, no âmbito dos quais se situa a performance ritual.

O SIGNIFICADO DE UMBANDA

A umbanda é concebida como uma seita formada no âmbito da cultura religiosa brasileira, a qual sincretiza variados elementos, inclusive de outras como o catolicismo, o espiritismo e as religiões afro-brasileiras. Segundo Rubens Saraceni (2008), a palavra "umbanda" deriva de *m'banda*, que em quimbundo significa "sacerdote" ou "curandeiro". Na concepção de Bentto Lima (2007), trata-se de:

Um complexo de crenças e ritos de raízes africanas, fruto da interação entre as culturas negra, ameríndia e europeia. Trata-se de um movimento religioso, ainda em fase de formação e expansão, mais expressivo nas zonas urbanas do que nas rurais; com fenômeno social, estende-se a todo o território brasileiro, penetrando as diversas classes sociais, fazendo adeptos entre ricos e pobres (Lima, 2007, p. 17).

As considerações anteriores estão em consonância com a visão de Janaina Azevedo (2010), ao explicar o caráter sincrético da umbanda:

A umbanda, por primazia, é uma religião sincrética que assimilou valores, personagens, divindades e conceitos do espiritismo kardecista, do catolicismo

Linha	Sentido	Orixá Positivo	Orixá Negativo	Sentido
Cristalina	Fé	Oxalá	<u>Oyá</u>	Religiosidade
Mineral	Amor	Oxum	Oxumaré	Concepção
Vegetal	Raciocínio	<u>Oxossi</u>	Obá	Conhecimento
Ígnea	Razão	Xangô	Iansã	Justiça
Eólica	Equilíbrio	Ogum	<u>Egunitá</u>	Lei
Telúrica	Saber	Obaluaiê	Nanã	Evolução
Aquática	Geração	Iemanjá	<u>Umulu</u>	Maternidade

Quadro 1 - As Linhas da Umbanda.

Fonte: Adaptado de Janaina Azevedo (2010).

popular e de algumas religiões africanas, sem contar a influência de outras religiões menores e de cultos de diversas origens. Nenhum deus foi criado histórica, metafísica ou espiritualmente com o advento da Umbanda. O que já existe foi renovado e sincretizado para desenvolver uma nova religião (Azevedo, 2010, p.11).

No Brasil, em razão das perseguições dos senhores de engenho e das pressões da Igreja Católica, que viu nos rituais africanos a manifestação do demoníaco, as ceitas, de origem africana, foram obrigadas a praticar o sincretismo. Portanto, Rubens Saraceni (2008) concebe a umbanda como uma junção de elementos africanos (orixás e culto aos antepassados), indígenas (culto aos antepassados e elementos da natureza), Catolicismo (elementos do cristianismo), Espiritismo (fundamentos espíritas, reencarnação, lei do carma e progresso espiritual).

O autor anteriormente mencionado esclarece que as entidades consideradas na umbanda se agrupam em Nações, ou seja, em agrupamento de pessoas ou seres que circulam o mesmo local, usam os mesmos trajes, falam o mesmo idioma (incluindo os dialetos), possuem o mesmo sistema filosófico, religioso e dogmático. Sete Nações são evidenciadas na prática umbandista: Kêto, Gêge, Nagô, Almas, Angola, Omolocô e Oriente.

Na umbanda prática, em cada uma das sete Nações, tem sete Linhas, cada Linha sete Falanges, cada Falange sete legiões, cada Legião sete peões, cada Peão comanda sete Elementares e cada Elementar

tem a seu serviço, sete avissais, conforme aponta Janaina Azevedo (2010). No quadro 1, são apresentadas as sete Linhas de subdivisão da umbanda com seus respectivos Sentidos, Orixá Positivo, Orixá Negativo e Sentimento.

Tomando por base as explicações da autora antes mencionada, vale ressaltar que na umbanda as “entidades” situam-se a meio caminho entre a concepção dos deuses africanos do candomblé e os espíritos dos mortos dos kardecistas, ficando num plano intermediário. O transe não é nem estritamente individual (como no kardecismo), nem propriamente representação mítica (como no caso do candomblé), mas atualizações de fragmentos de uma história mais recente, por meio de personagens, tais como foram conservados na memória popular brasileira. Sua língua ritual é o português falado no Brasil.

ETNOCENOLOGIA

A Etnocenologia é um campo de estudo dedicado, segundo Chérif Zhaznador (2003), à investigação das formas espetaculares do povo e da sua cultura. Comungando dessa visão, Armínio Bião (2007) assinala que, entre os objetos de estudo dessa área, estão os ritos espetaculares, ou seja, os fenômenos apenas adjetivamente espetaculares, como as formas de padrões corporais ritmados, a música cênica, as formas de brincadeira comunitária, os festejos públicos e os rituais religiosos, a exemplo dos presentes na umbanda.

Segundo Célia Gomes (2007), as manifestações espetaculares se caracterizam por apresentar um sentido próprio, são singulares por possuírem elementos como danças, músicas, figurinos e figuras representativas. A narrativa “expressa o imaginário coletivo, a realidade social e a história de vida dos praticantes de cultura” (Gomes, 2007, p. 61).

A pesquisa, por meio da corrente da Etnocologia, considera as seguintes noções epistemológicas de referência:

1 - Alteridade, identidade, identificações, diversidade, pluralidade e reflexividade. Esse conjunto refere-se à consciência das semelhanças e diferenças entre indivíduos, grupos sociais e sociedades. Exprime sensibilidade, opções de prazer, beleza, desejo e conforto.

2 - Teatralidade e espetacularidade - a primeira se refere às pequenas interações rotineiras, por meio das quais as pessoas atuam em função do interlocutor, volta-se para o olhar do outro. A segunda categoria diz respeito à criação coletiva de fenômenos organizados para o olhar de muitos.

3 - Estados de corpo e estados de consciência - são os estados alterados de consciência nos rituais de possessão e cultos religiosos. Embora estudado no âmbito da antropologia, possui vínculo com o teatro, abrangendo a relação entre artes e formas de espetáculo, e estados modificadores de consciência, pois o treinamento corporal e mental de dançarinos e atores tende a gerar alterações nos estados modificados de corpo e consciência.

4 - Transculturação e matrizes estéticas - refere-se ao contato cultural, identificando as matrizes culturais.

Adailton Santos (2007) enfatiza que a Etnocologia busca pensar o fenômeno do espetáculo vivo. Considera a autonomia dos artistas cênicos como produtores de conhecimentos, ou seja, reconhece a possibilidade de o artista tentar construir um discurso sobre os produtos e processos artísticos. Essa corrente visa evitar o olhar unidimensional, porque reafirma o ato de conceber os sentidos

do corpo, ou seja, não se limita à leitura da representação visual, desvelando-se o sujeito como um todo em sua historicidade, posturas, sentidos e interações socioculturais.

No Brasil, segundo o autor anteriormente citado, as pesquisas atinentes à Etnocologia têm se desenvolvido na Bahia, apresentando os seguintes traços metodológicos:

1 - Constitui uma espécie de descrição/narração e não uma análise conceitual; 2 - visão ampliada da atenção para todos os canais sensíveis envolvidos no estudo dos objetos pesquisados. Isso permite descentralizar a primazia do sentido da visão; 3 - distinção das máscaras sensíveis e categorias, pois equilibra o uso de categorias clássicas e contemporâneas; 4 - a máscara do sujeito é caracterizada minuciosamente: reações, escolhas existenciais, formação acadêmica, desígnios artísticos e índole de sua produção intelectual.

Uma das categorias estudadas pela Etnocologia é a performance, a qual, no entendimento de Giselle Camargo (2007), constitui gestos e sons ritualizados, um comportamento que pode ser performado mais de uma vez. A Etnocologia parte do princípio de superar a dicotomia entre corpo e mente, entre o somático e o psíquico, a essência e a aparência, cujas raízes, segundo Evaldo Mattos (2007), estão no universo cultural construído na civilização ocidental. Por isso, vincula-se ao paradigma da interatividade global das distintas dimensões constitutivas do humano.

ZÉ PELINTRA: PERSONAGEM E PERFORMANCE

Segundo José Ligiéro (2009), a entidade Zé Pelintra (Figura 1), quando encarnado, nasceu na cidade Pernambucana do Recife, José Gomes da Silva, como era conhecido, era um negro forte e ágil, grande jogador e bebedor, mulherengo e brigão. Manejava uma faca como ninguém, e qualquer desafio era pequeno para ele, se tratando de brigas era mesmo que assinar o atestado de óbito. Ainda jovem foi morar no Rio de Janeiro, onde frequentou a boemia do famoso bairro da Lapa.

José Ligiéro explica que Zé Pelintra se tornou famoso primeiramente no Nordeste, onde adquiriu a fama de “erveiro”, ou seja, curandeiro por meio de ervas medicinais. O seu aparecimento



Figura 1 - Imagem de Zé Pelintra local reservado na Casa de Umbanda Terreiro São Sebastião e Cabocla Herondina. Fotografia de Claudio Didimano, 2023.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

no Rio de Janeiro nunca foi explicado por uma versão unânime. Há cogitações que ele teria sido chamado de José dos Anjos e José Gomes, e migrou para o Rio de Janeiro na década de 20. Outra versão, baseada em pontos cantados, evidencia que ele teria vivido nas ruas do Rio, no começo do século XX, como boêmio. Ao morrer, teria ido viver na Jurema, local mítico, onde ele, que “só se salvou de um lado” viria ajudar aos homens no mundo terreno.

A performance de Zé Pelintra possui a dimensão histórica, o personagem expressa a volta ao passado não muito distante, transmite a existência num dado social e temporal de outras décadas, mas que fez parte da história e da cultura carioca. Essa situação possui relação com a visão de Leda Martins (2003), ao reconhecer as performances rituais como férteis campos de expressividade da memória mediante a exaltação do corpo: “As performances rituais, cerimoniais e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas

menemônicas, ações e cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo” (Martins, 2003, p. 69).

A entidade Zé Pelintra abrange o cruzamento de várias culturas, a africana; a indígena, por meio da cura; a brasileira, representada pela sua origem mítica no Nordeste e na figura do malandro do bairro carioca da Lapa. Essa pluralidade de manifestações na umbanda é compreendida como: “A cultura negra é o lugar da encruzilhada. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais” (Martins, 2003, p. 70).

Compreende-se, assim, a pluralidade como marca da cultura negra, enquanto parte da cultura brasileira, manifestada na religiosidade dos cultos afro-brasileiros, nos quais se identifica claramente o sincretismo religioso. A própria performance de Zé Pelintra possui, em sua essência, a integração de distintas crenças ao se relacionar com a pajelança, isto é, a questão da cura, o uso de ervas o emprego do chocalho; o catolicismo, quando salda Jesus Cristo na sua chegada nos terreiros de umbanda, no Brasil; o kardecismo, por constituir uma ação mediúnica; a feitiçaria, por utilizar a magia na solução de problemas emocionais, amorosos e de enfermidade; enfim a heterogeneidade é sua marca, bem clara no dizer de Bentto Lima (1997), quando comenta sobre o culto umbandista:

Situamos assim a umbanda no contexto das religiões africanas no Brasil: como síntese de crenças e ritos, não uniformemente homogeneizados, de origem africana, européia e americana. O culto da Jurema - árvore enteógena e sagrada do centro do mundo, para o Catimbó - presente em toda a umbanda, de uma forma ou de outra, cultuada com maior ou menor intensidade; o uso do tabaco de fins rituais - charutos e cachimbos - e o culto das laras são, com certeza, heranças ameríndias. Já o congá ou gongá - o altar - com suas velas, o uso de pólvora e aguardente - que provavelmente substitui o vinho da missa - são, sem dúvida, um empréstimo europeu cristão, além de outros menores como o uso do alecrim e da arruda, ervas de bom augúrio. A maioria dos demais aspectos, a umbanda recebeu da África, dos diversos povos escravizados. Dentre eles, devemos ressaltar a possessão pelos espíritos da natureza, orixás e voduns, e de mortos ancestrais, o eguns, que vêm iniciar o sensitivo nos mistérios da magia e fazer profecias (Lima, 1997, p. 57).

A citação anterior deixa evidente que a performance da entidade Zé Pelintra expressa a pluralidade religiosa. O altar composto por santos católicos e entidades da umbanda e pajelança, bem como a presença de distintos elementos da cultura brasileira, a exemplo das ervas, da cachaça, o vinho, as comidas típicas, compõem o cenário plural da cena performática. Leda Martins (2003) deixa evidente esse pluralismo ao tratar das performances rituais afro-brasileiras, nas quais é possível encontrar distintas manifestações de costumes, religiosidades e demais práticas culturais, compondo um cenário representativo de simbologias, coreografias, valores, convenções e liturgias.

Essas características da performance ritual de Zé Pelintra são explicadas pelo fato de ocorrer no contexto religioso específico, onde o elo entre cultura e religiosidade se faz presente, na concepção de Francisco Savero (2010). Para o referido autor, nos cultos afro-brasileiros há um rico campo para os estudos antropológicos, sociológicos e artísticos, pela capacidade de revelar os diversos tipos de crenças presentes no território brasileiro, congregando as três raças básicas da formação social brasileira. A ação performática acontece articulada ao curandeirismo, explicita questões sociais, como a escravidão na figura dos pretos velhos, bem como coreografias, vestimentas, cânticos e outros elementos.

Nas palavras de Leda Martins (2004), a performance ritual da entidade manifesta a diversidade de situações e aspectos presentes na encruzilhada, enquanto “palco” do rito umbandista. O próprio Zé Pelintra está nesse cenário, opera em linhas opostas, característico dos Exus. É uma entidade plural integrante da encruzilhada, pois sua performance se identifica com a ruptura entre o bem e o mal, a interseção entre o sagrado e o profano, o mundo espiritual e mundano, os desvios de conduta, a convergência de distintos sentimentos, amor e ódio, caridade e vingança. Essa diversidade revela a pluralidade da performance, rica em detalhes e possibilidade de expressão.

A atribuição de Zé Pelintra como entidade pertencente ao rol do “povo da rua” é bastante

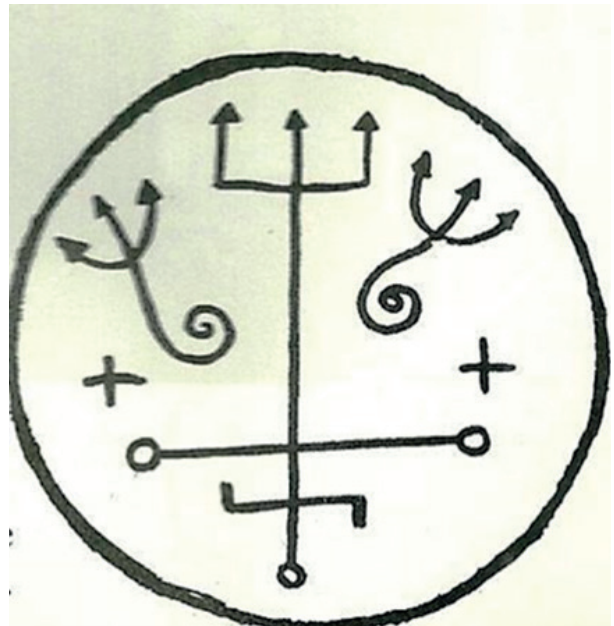


Figura 2 - Ideograma de Zé Pelintra.
Fonte: José Ligiéro (2009, p. 120).

comum nas casas de umbanda, ele é incluído na classificação de malandro, esclarece Taíssa Luca (2010):

A maioria das casas também absorve a imagem de Exu advinda da Umbanda que é a uma representação do povo da rua e por tal formada por prostitutas, ladrões, ciganas, malandros que são devidamente representativos. Todavia, é necessário afirmar que o transe de Exu acontece em separado em festas específicas ocorridas no dia 24 de agosto - ou sessão de desenvolvimento realizadas mensalmente ou semanalmente (Luca, 2010, p. 71).

É importante ressaltar que a malandragem tinha um significado em épocas passadas a nossa, a personagem Zé Pelintra na umbanda remonta a essa “vida passada”, em um lugar específico, o bairro da Lapa no Rio de Janeiro. Assim, como afirma Francisco Savero (2010), os cultos afro-brasileiros permitem compreender momentos históricos da cultura brasileira, eles traduzem temporalidades distantes que se fazem presentes nos rituais, representando uma fonte de conhecimentos sobre a experiência da cultura brasileira. Em sintonia com essa linha de raciocínio, verifica-se a confirmação das proposições de Adailton Santos (2007), ao esclarecer que a Etnocologia possui um olhar plural, desvelando os sujeitos em sua historicidade e interações socioculturais, ou seja, Zé Pelintra se apresenta como o “malandro” de uma década passada.

O Caboclo Zé Pelintra possui uma iconografia que o identifica e faz parte de sua imagem performática, denominada na umbanda de “ponto riscado”, representado pelo ideograma no chão, apresentado acima (Figura 2).

A performance da entidade Zé Pelintra, portanto, abrange um simbolismo expresso por seu ponto riscado, o qual apresenta significados e uma mensagem espiritual de força, poder, capacidade de possessão, elementos que norteiam o ato performático com inspiração na entidade. Por exemplo, Zé Pelintra se apresenta no terreiro como malandro desencarnado, ou seja, vem como entidade com a capacidade de possuir o corpo de um mortal para se manifestar no mundo terreno, situando-se no plano entre a vida e a morte.

Essas prerrogativas demonstram que a performance de Zé Pelintra é norteadas de simbolismo, o qual, segundo Taíssa Luca (2010), constitui um sistema de conhecimento indireto, portanto, de um aspecto concreto, sensível, passível de ser apreendido pelos sentidos, imagético, figurado; bem como de um significado difícil de ser apreendido diretamente.

Assim, quando Zé Pelintra vem no terreiro, sua performance já inclui inicialmente a existência de um “ponto riscado”, mas quem olha de imediato essa simbologia não compreende a profundidade de seus significados, apenas quem pertence à umbanda e já tenha recebido o aprendizado sobre essa entidade pode entender a oralidade, linguagem e expressividade implícita neste ícone performático. A presença desses elementos é elucidada nas explicações de Leda Martins (2004), quando se refere à amplitude da performance ritual.

As performances rituais, cerimoniais e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória de vastos repertórios [...]. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada [...], “o processo ritual é performance” e, como tal, alude “não apenas ao tempo e ao espaço, mas também a extensões através de várias fronteiras culturais e pessoais” (Martins, 2004, p. 69).

Por isso, o ícone representado pelo “ponto riscado” constitui, em si, parte da performance de Zé Pelintra, o qual transmite significados e designa a ação, o comportamento e a filosofia; em suma, as características performáticas da entidade no terreiro. Sua chegada é realizada por meio de uma festa, onde há preparação preliminar para a incorporação, a qual não se resume à de Zé Pelintra, mas outras entidades que fazem parte do evento.

Ao som dos tambores, os filhos de santo dançam, utilizam o corpo, a voz, a fisionomia, as vestes para expressar sentimentos, a fé, realizando a performance caracterizada por comportamentos, gestos, ações em momento de ritual. Neste particular, identifica-se claramente o que a etnocologia denomina de manifestações espetaculares, caracterizadas como singulares pelo fato de envolverem elementos como danças, músicas, figurinos, figuras representativas e uma narrativa que expressa o imaginário coletivo, a realidade social e a história de vida dos praticantes de cultura. Isso é visível no percurso performático da entidade Zé Pelintra. Na performance de Zé Pelintra é possível identificar elementos da corporeidade, como a fantasia e a comunicação corporal, considerados por Ítalo Campos e Serguey Popov (2007). E, na perspectiva de Hugo Lovisolo (2007), a expressividade de significados e significantes.

CONCLUSÃO

A explanação do tema permitiu compreender que, no culto umbandista, a entidade Zé Pelintra manifesta a pluralidade da religiosidade e da cultura brasileira, apresentando-se a partir da mediunidade com elementos performáticos, representados pela dança, gestos, vestimentas específicas que se reportam a um personagem do imaginário popular (malandro carioca), entre outros aspectos.

As manifestações afrobrasileiras dispõem de um rico repertório de expressividade, movimentos corpóreos, transmissão de ideias, sentimentos, cenários e os aspectos relacionados à cultura. Portanto, uma fonte potencial para os estudos na área da Etnocologia, especialmente no âmbito da performance. A performance ritual do Caboclo Zé Pelintra transmite sua trajetória de

vida, expressa nos gestos faciais, no canto e na vestimenta, relacionando o mundo terreno com a dimensão espiritual.

Conclui-se que o processo ritualístico e corporal do filho de santo incorporado pelo caboclo Zé Pelintra, na umbanda afrobrasileira, aponta caminhos para a construção de um corpo performático subsidiador do performer, pois a entidade manifesta vários elementos performáticos, expressões fisionômicas, realiza um modo específico de dançar, emprega um linguajar característico de determinado espaço geográfico (Rio de Janeiro), explicita as credences populares das três raças básicas da sociedade brasileira e utiliza vestimentas propícias aos espetáculos públicos, ou seja, apresenta características visuais marcantes que acrescidas dos gestos estabelecem uma identidade peculiar desta entidade.

REFERÊNCIAS

- AMORIN, Ana Karine Jansen. **Belém Apaixonada:** A construção do corpo devoto nos processos performáticos das paixões de Cristo em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- AZEVEDO, Janaina. **Orixás na Umbanda:** as origens, as lendas, os cantos e os rituais de cada Orixá na Umbanda. São Paulo: Universo dos Livros, 2010.
- BIÃO, Armínio. Um trajeto, muitos projetos. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo:** questões de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.
- CAMARGO, Giselle G.A. Desconstruindo para construir. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo:** questões de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.
- CAMPOS, Ítalo S.L & POPOV, Serguey N. **Corporeidade e expressividade.** Belém: Supercoros, 2008.
- GIMENEZ, Paula E. **A origem das crenças brasileiras.** São Paulo: Saraiva, 2009.
- GOMES, Célia C. S. o Ritual e o Lúdico nas tradições culturais: poéticas e performances. In: **V colóquio Internacional de Etnocenologia** - Universidade Federal da Bahia: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: [Organizado por Armindo Jorge de Carvalho Bião]. Salvador: Fast Design, 2007.
- GUEDES, Claudia Maria. **O Corpo:** Tradição, Valores e Possibilidades do Desvelar. São Paulo: Artes Médicas, 2008.
- HUAPAYA, Cesar. Performance, tecido performático, cultura orgânica do espaço. In: **V colóquio Internacional de Etnocenologia** - Universidade Federal da Bahia: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: [Organizado por Armindo Jorge de Carvalho Bião]. Salvador: Fast Design, 2007.
- LOVISOLO, Hugo. **Estética, Movimento e Performance.** Rio de Janeiro: Sprint, 2007.
- LIGIÉRO, Zeca. Performances procissionais afro-brasileiras. **O Percevejo**, n. 12, p. 84-98, 2003.
- LIGIÉRO, Zeca. **Malandro Divino:** A vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca. Rio de Janeiro: Nova Era, 2009.
- LIMA, Bentto de. **Malungo:** Decodificação da Umbanda. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- LUCA, Taíssa Tavernard de. **Revisitando o Tambor das Flores:** a Federação Espírita e Umbandista dos Cultos Afro-Brasileiros do Estado do Pará como Guardiã de uma tradição. (2010).
- MATTOS, Evaldo. Etnocenologia e psicanálise: um trânsito cenológico. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo:** questões de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.
- MARTINS, Leda. Performances do tempo e da memória: os Congados. **Revista de Teatro, Crítica e Estética.** Rio de Janeiro: Unirio. Ano 11, nº 12, p. 68-82, 2003.
- MEDINA, João Paulo S. **O Brasileiro e seu Corpo:** Educação e Política do Corpo. Campinas: Papirus, 2000.
- PICCOLO, Paulo Bastos. **O Homem e suas Dimensões.** São Paulo, Atlas, 2009.
- SANTOS, Adailton. O desmascaramento categorial do sujeito. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo:** questões de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.

SARACENI, Rubens. **Código de Umbanda**. São Paulo: Mandras, 2008.

SAVERO, Francisco N. **A tradição religiosa no Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2010.

SCHECHNER, Ricard. **Performance Studies**. Hanover, New York, Laj. 2004.

SCHECHNER, Ricard. O que é performance? In: **Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Rio de Janeiro: Unirio. Ano 11, nº 12, p.25-50, 2003.

ZHAZNADOR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: PPAC, 2003.

SOBRE O AUTOR

Claudio Cristiano Chaves das Merçês é Doutor Honoris Causa-Título Honorífico Faculdade FACETEN/FACTEFERJ em convênio com a Ordem dos Capelãs Afros e Ameríndios do Brasil- RJ. Doutorando em Artes (PPGARTES-UFPA). Mestre em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará. Graduado em Ciências Sociais pela Universidade da Amazônia (2000), com ênfase em Antropologia sociocultural. Especialista em Estudos Contemporâneo do Corpo (2012) pela Universidade Federal do Pará. Docente da Escola de Tetro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA).

E-mail: claudiodidimano12@gmail.com

Recebido em: 15/11/2023

Aprovado em: 12/07/2024